*Maria Stella Calò Mariani*
*Carla Guglielmi Faldi*
*Claudio Strinati*

# LA CATTEDRALE DI MATERA NEL MEDIOEVO E NEL RINASCIMENTO

ITCG
Loperfido - Olivetti
Matera

*La Cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento*

a cura di Maria Stella Calò Mariani, Carla Guglielmi Faldi, Claudio Strinati

Prima edizione digitale aprile 2017

ISBN: 978-88-89313-26-8

*Edizione a cura di Domenico Scavetta e Felice Lisanti*

Progetto di Alternanza Scuola-Lavoro 2016/2017 - Editoria Digitale

*Hanno collaborato:*

Gli alunni della IV sezione A Sistemi Informativi Aziendali dell'Istituto Tecnico Commerciale e per Geometri "Loperfido - Olivetti", Matera: Maria Luigia Attilio, Marianna Azzarano, Alessandro Cancelliere, Stella Cotugno, Alessandro Di Marzio, Francesca Elena Di Palma, Giampiero Donisi, Angelo Donvito, Ilenia Festa, Tommaso Fiore, Matteo Gravela, Lorenzo Guglielmucci, Francesco Losignore, Giovanni Paolicelli, Francesco Raimondi, Daniele Schiuma, Biagio Trigiante, Michele Zaccaro.

Il Dirigente scolastico: Vincenzo Duni

I Docenti del Consiglio di classe: Mercedes Bruna Clemente, Giuseppina Martelli, Rosa Andrulli, Eustachio Andrulli, Isabella Martino, Marileda Mastrocola, Anna Maria Moliterni, Stefania Di Lena, Giuseppe Ventura.

Gli Assistenti Tecnici: Angelo Iula, Antonio Stella, Cristina Maldera, Angelo Rubino.

Vincenzo Altieri, Eustachio Ambrosecchia, Eustachio Antezza, Roberto Cicchetti, Alberto Dell'Acqua, Michele Lospalluto, Giulio Magnante, Annamaria Patrone.

LA CATTEDRALE DI MATERA
NEL MEDIOEVO E NEL RINASCIMENTO
CASSA DI RISPARMIO
DI CALABRIA
E DI LUCANIA

# Ringraziamenti

Gli Autori esprimono il più vivo e sentito ringraziamento a S.E. Rev.ma Mons. Michele Giordano, Arcivescovo di Matera, che ha permesso e agevolato lo studio della Basilica Cattedrale, nonché ai Revv. Sacerdoti: Don Franco Conese, Monsignore Vicario; Don Damiano Lionetti, Canonico Curato della Cattedrale stessa; Don Biagio Plasmati, Canonico Archivista Capitolare; Don Egidio Casarola, Archivista Diocesano; Don Luigi Paternoster, Canonico della Cattedrale; Don Vito Fontana, Canonico Parroco di S. Maria della Palomba, i quali tutti si sono adoperati per facilitare il lavoro nelle varie fasi della ricerca.

Si ringraziano altresì, per la loro piena disponibilità: la Dott.ssa Elena Lattanzi, Soprintendente ai Beni Archeologici della Basilicata, l’Arch. Corrado Bucci Morichi, Soprintendente per i Beni Ambientali e Monumentali della Basilicata, il Dott. Raffaele Lamacchia. Direttore della Biblioteca Provinciale di Matera e l’lng. Piergiorgio Corazza.

Si rinnovano particolari espressioni di gratitudine al Dott. Mauro Padula e alla Sig.ra Camilla Motta Padula per la loro generosità, nonché agli amici Prof. Wolfgang Fritz Volbach, Dott. Anna Maria Corbo. Prof. Andre Guillou, Dott. Gian Claudio Macchiarella, Dott. Valentino Pace, Dott. Eduard Safarik per i loro illuminanti consigli.

Particolare riconoscenza va alla preziosa, continua ed infaticabile opera di affiancamento degli amici materani, Prof.ssa Lucrezia De Ruggieri, Dott. Enzo Spera e Geom. Michele Tantalo.

Un grazie di cuore vada anche al Sig. Vito Michele Coretti, Sacrista della Cattedrale, che con la sua intelligente disponibilità ha notevolmente facilitato il lavoro sul posto.

Le fotografie sono di Mario Carrieri.

Le fotografie 19a, 19b, 51a e 51b sono di Enzo Spera.

Le riproduzioni in nero e a colori, la stampa e la rilegatura sono state eseguite nello stabilimento d'arti grafiche Amilcare Pizzi S.p.A. - Cinisello Balsamo (Milano) nel dicembre 1978.

## Parte prima

*a cura di Maria Stella Mariani*

1. Reginaldo Piramo. Corale n. 1, c. 65 r, La iniziale E.

### *Premessa*

Proporre come argomento di questo volume la *Cattedrale di Matera* ha significato voler presentare e commentare un monumento di indiscutibile interesse, sorto in un centro antico che come pochi «reca i segni visibilissimi della natura e della storia», Fortunatamente immune dalle drastiche nocive restituzioni al «testo» originario, essa mostra integri e leggibili i segni delle iterate stratificazioni: quasi specchio delle secolari vicende della cultura e della società materane, ne registra anzi, con suggestiva evidenza, le fasi di maggior prestigio o di più intensa vitalità. Tentarne lo studio in effetto vuol dire affondare l'analisi nello spessore culturale di una particolare area del sud, indagando e via via scoprendo di essa ricchezze e contraddizioni, stasi e spinte dinamiche.

L'esigenza di evitare i rischi della dispersione e della frammentarietà ha suggerito (e qui il merito va a tutto il gruppo di amici impegnati nell'impresa) di operare un taglio cronologico che non togliesse compiutezza alle linee del discorso.

Concentrare l'attenzione sul momento medievale e rinascimentale ha consentito di recuperare due avventure culturali che con ben diversa incisività hanno segnato la realtà materna. Fra questi due estremi si tesse la vicenda ineguale e pur coerente di un capitolo non secondario della storia dell'arte meridionale.

Se infatti la solare stagione romanica a lungo produsse in Puglia e in Lucania opere insigni, nel Cinquecento le stesse regioni si volsero a centri culturali esterni — quali Venezia e con ruolo presto soverchiante Napoli — per importarne opere e, talvolta, artisti.

Per secolare vocazione «maestri della pietra», in una sorta di sotterranea misteriosa continuità con il Medioevo, gli artigiani locali crearono tuttavia nel Cinquecento opere ricche di una rustica pienezza di vita, dove parentele e tangenze con la produzione rinascimentale appaiono riassunte in una riacquisizione che vorremmo definire «romanica» della forma.

Provandoci a sintetizzare, tracciamo i momenti fondamentali del nostro lavoro,

per molti aspetti soltanto inizio ed abbozzo di un discorso che è nostro vivo desiderio approfondire.

Dopo la preliminare rapida visione del contesto urbano e dell'assetto sociale di Matera fra Due e Trecento, abbiamo cercato di analizzare la struttura della cattedrale, con l'intento prevalente di valutarne il particolare collocarsi nell'ambito della produzione architettonica tardo duecentesca, in area pugliese e lucana.

Analogamente l'esame dei sistemi decorativi (scultorei e pittorici) è stato condotto nell'ottica della ricerca dei precedenti e delle conseguenze e soltanto di rado, e dove è parso possibile, della individuazione di singole maestranze.

L'interpretazione iconografica delle parti scultoree ha imprevedibilmente sollevato il problema, per noi non secondario, di una connotazione sociale nel programma decorativo della costruzione, di conseguenza ponendo espliciti quesiti sul significato della scelta operata e sul contesto culturale cui tale scelta potrebbe essere correttamente correlata. Ne emerge in qualche misura chiarito un nuovo aspetto del clima culturale e della dinamica sociale dalle quali la cattedrale fu espressa.

Se primo obiettivo della ricerca è stato, quindi, la restituzione o il tentativo di restituzione dell'insigne monumento alla sua contestualità storica, di non minore interesse è sembrato seguirne le vicende attraverso i secoli, per confrontare infine, integrarne anzi, l'immagine con quella attuale filtrata dalla nostra cultura.

### ***La Cattedrale e la forma urbis. Civita e Sassi.***

Voluta cosi grande e bella da tutta la città,[1] la cattedrale domina dall'alto della «Civita» il paesaggio circostante qualificandolo estesamente; contrapponendosi alla stesura minuta delle case e dei palazzetti, ha conservato infatti immutato nel tempo il suo ruolo privilegiato, quale fulcro visivo della scena urbana (tav. II).

All'emergenza dei compatti volumi dell'organismo architettonico, corrisponde immediato (a sud e a ovest) il respiro ampio della piazza: il fianco meridionale della chiesa, inteso come quinta, adorna quasi arredandola, la vasta regolare platea, cui fungono da dinamico nodo prospettico la cupola e l'imponente campanile (torre civica e campanile insieme), rivelati di scorcio a chi nella piazza entri dal sonoro fornice della «porta di suso» (tav. III).

Lo spazio aperto abbraccia ad L la costruzione, proseguendo dinanzi alla facciata, alta e luminosa in cima al colle (fig. 3), e dilatandosi senza ostacolo oltre il parapetto sulla valle. Il panorama che qui si rivela è la suggestiva cornice scelta per il monumento da chi lo volle costruire e da chi lo ideò. Nel tessuto continuo del centro medievale la piazza si apre come regolare intervallo, punto di concorso dei più importanti assi viarii.

Nel primo approccio con il contesto urbano, alla nostra sostituiamo una voce più antica quella anonima e suggestiva della S. Visita compiuta da Mons. Saraceno.[2] Nel limpido esordio, descrivendo l'ingresso solenne del Presule nella città di Matera la sera del 13 dicembre del 1543, egli fornisce precise notazioni sull'assetto urbano.

Ci dice come, accompagnato dal corteo di chierici e nobili, l'Arcivescovo *accessit recto tramite ad maiorem ecclesiam*, percorrendo cioè, così come noi, la strada rettilinea in salita che collega la porta «de juso» con la porta «de suso»; quindi, definisce con minuzia di particolari la posizione della chiesa, sorta entro il cuore della città medievale. *Que ecclesia situatur in medio ipsius civitatis hoc modo:* confinando a sud con la piazza che si allarga sul fianco della chiesa e dinanzi al palazzo vescovile; a est con case private e con costruzioni appartenenti alla chiesa stessa: a nord con il cimitero e con la via pubblica che conducea alla chiesa di S. Eustachio e al monastero di S. Maria de Nova, nonché a case private; a ovest con il «largo» che si apre davanti alla porta maggiore.[3]

2. Cattedrale. Veduta d'insieme da nord-ovest.

Alcune cose sono mutate (e vedremo quali) dal Cinquecento ad oggi, intorno e dentro la chiesa, ma singolarmente identico resta il volto che dal suo nascere essa offre alla città: può dimostrarlo con stupefacente chiarezza la veduta di Matera tracciata a fresco nel 1709 sulla volta del salone arcivescovile (tav. I).

A confrontarla con una fotografia di oggi (tav. II)[4] al di là della sigla ferma e pittoresca del paesaggio emerge immutata la gran mole della chiesa, ***mirabiliter fabricata*** sul colle, con la pietra tolta dalle cave pregiate della Vaglia, cinta dall'ariosa ***platea***: qui per secoli pulsò il cuore della città murata; con il palazzo vescovile, vi si raccolsero intorno le abitazioni del feudatario, il Sedile e la sede della Curia.[5]

Nell'alto Medioevo la Civita emergeva dall'aspro paesaggio dei Sassi ancora invasi dai boschi. Le due conche impervie bagnate dai «grabiglioni» andarono via via popolandosi di case e di chiese fra il IX e l'XI secolo: come in tutto l'Occidente, l'incastellamento dei centri abitati e, mosso dalle stesse necessita di difesa, l'inurbamento delle gravine, caratterizzano, trasformandolo profondamente, *l'habitat* delle regioni meridionali.[6]

Nel Duecento i Sassi appaiono già citati come popolati quartieri del centro urbano. Dalle precise disposizioni impartite nel 1278 da Carlo I a proposito dei castelli, sappiamo che nel giustizierato di Terra d'Otranto dovevano provvedere al *castrum* di Matera gli *homines corporis civitatis Matere et Sassi Barisani* e alla manutenzione della vicina *domus Girifalci*, gli *homines Sassi Caveosi de Matera et Sarraceni casalis Sancti Jacobi*.[7]

La Civita conservò tuttavia l'antico ruolo di centro politico e religioso a lungo, anche quando cioè fra il Quattro e il Cinquecento i Sassi raggiunsero la maggiore intensità di abitanti.

Entro la cinta munita, con la cattedrale e il castello si trovavano importanti monasteri e le abitazioni dei nobili e delle famiglie più facoltose. Quanto all'assetto generale, se non è possibile risalire a una strutturazione sociale della città per il

Medioevo, alquanto agevole è, invece, riconoscere i segni di una diversificazione sociale e funzionale nei secoli successivi, attraverso fonti storiche e iconografiche, o nella dislocazione di edifici e servizi pubblici, o ancora, ad esempio, nel raccogliersi degli artigiani in vie particolari, sì che a ciascuna categoria competesse una definita area d'azione.[8]

3. Cattedrale. La facciata.

A lungo le mura, esaurita la funzione difensiva, segnarono una sorta di confine permeabile fra aree socialmente diversificate. Già nel Quattrocento le attività economiche, i traffici e il commercio sembrano essersi spostati all'esterno della Civita: scorrendo il regesto del Codice Diplomatico Materano,[9] nel 1489 si trova menzionato un mercato «in pictagio» della chiesa di S. Francesco; alcune botteghe sono ricordate nella stessa zona;[10] inoltre, la ***platea puplica rerum venalium*** citata nel 1474 a proposito di una fossa per riporvi frumento, non sembra possa identificarsi con l'antica ***platea*** della cattedrale.[11] Ne deriva che le origini della «nuova» piazza destinata precipuamente alle attività agricolo-commerciali e la cui necessità Giura Longo riconosce alla fine del Cinquecento,[12] si pongono probabilmente in un tempo notevolmente più antico.

Una interessante indicazione della ubicazione dei servizi commerciali nella città cinquecentesca è nel Verricelli, che così descrive Matera al volgere del secolo (1595): «Tiene la forma di uccello senza coda, di cui la città admurata è il corpo, la piazza et magazzini, mezzo murati è il collo e la testa, due buchi che vi sono uno verso Bari, detto sasso barisano, l'altro a sua sinistra verso Montescaglioso detto sasso caveoso, sono l'ale».[13]

4. Cattedrale. Il lato sud.

La ***forma urbis*** indicata dal cronista sembra aver dettato il punto di vista privilegiato all'anonimo frescante dell'episcopio, giacché nella veduta (tav. I), ai lati della Civita si espandono i Sassi e nel fitto tessuto urbano risaltano le due piazze spaziose: in alto l'antica ***platea*** della cattedrale, ai piedi della salita quella nuova (oggi del Municipio Vecchio), con le numerose botteghe riconoscibili dalle porte a bandiera.

Nella citata veduta, documento sorprendentemente fedele della situazione del centro urbano all'esordio del Settecento, all'assetto medievale della città rimandano le linee fondamentali del tracciato viario, la cinta articolata delle mura armonicamente adattata alle condizioni orografiche, le porte urbiche, le torri, i ponti, ma anche, qua e là, l'emergere di volumi architettonici nei quali sono individuabili. accanto alle costruzioni secentesche, monumenti quali il S. Giovanni, S. Domenico, S. Francesco, sorti ***extra moenia*** nel Duecento; e intorno la trama ininterrotta e minuta dell'edilizia minore, col ritmo ascendente e affastellato delle case.

La visione dì oggi (tav. II) non si allontana molto dalla veduta di ieri: é per questo che, a voler rileggere le descrizioni di ormai remoti visitatori e a confrontarle con le nostre impressioni, le concordanze possono stupire.[14]

Episodica e disorganica se comparata con la veduta dipinta, appare l'incisione pubblicata nel 1703 dal Pacicchelli, prevalentemente attenta alla cornice naturale e volta alla presentazione tipizzata dei singoli monumenti. Il punto di vista è opposto

rispetto a quello scelto dal frescante; la città è ripresa infatti dalla Gravina, con il Sasso Caveoso in primo piano; numerose appaiono le costruzioni, ma le frequenti approssimazioni nell'ubicarle, allargando o sovrapponendo i piani prospettici, finiscono con il disfare e confondere le maglie del tessuto urbano.[15]

Nell'interessante contributo che il Sarra dedica alla Civita e ai Sassi,[16] sulla base delle tracce monumentali superstiti e alla luce dì alcune fonti documentarie, è tentata una convincente ricostruzione del tracciato delle mura, con le sei torri cilindriche e le porte urbiche.

Una delle porte principali e fra le più antiche è la porta «de suso» (cioè superiore), identificabile con l'arco di accesso alla piazza del Duomo; probabilmente più tarda rispetto alla prima era la porta «de juso» (inferiore), posta all'inizio della salita rettilinea che conduce alla cattedrale e ben visibile nell'affresco settecentesco.

Le altre porte, quanto antiche è difficile stabilire perché il Sarra si fonda sulla lettura di documenti del secondo Quattrocento, erano: la porta Civita o della Torre Metellana (prossima quindi alla Torre di questo nome) che introduceva alla Civita dal Sasso Barisano; la porta «postergola», aperta verso la Gravina; la porta «della Pianella» che conduceva al rione omonimo sorto *extra moenia* e ancora, per accedere alla Civita dal Sasso Caveoso, la porticella del giudice Pirrotto e la porta «empia o dei santi»[17]

## *Sull’assetto sociale di Matera fra Due e Trecento. Alcune categorie di artigiani.*

Centro di un territorio fittamente umanizzato — basti pensare alla frequenza dei casali —,[18] rivolta per interessi commerciali ai più importanti centri costieri della Puglia, pur non raccogliendo una cospicua popolazione, la città di Matera dovette conoscere nel periodo che fa da sfondo al sorgere della cattedrale (l’opera fu compiuta nel 1270), una non irrilevante vivacità culturale ed economica.

A qualificarne e ad arricchirne i caratteri precipui contribuì per certo la presenza, nel seno della popolazione urbana e nei dintorni, di nuclei etnici eterogenei: greci, armeni, arabi, ebrei.[19] Ma va ancora ribadito il ruolo rilevante svolto dagli ordini monastici, meglio noto del resto nelle conseguenze.

È indubbio che la costruzione della cattedrale segni un momento importante nella storia cittadina; a nostro parere, anzi, un’impresa tanto cospicua non può non correlarsi al fenomeno, da Giura Longo collocato tra gli inizi del XIV secolo e la metà del XV, del «debutto di gruppi imprenditoriali locali», ove confluivano sacerdoti, gruppi familiari, notai e giudici. Alla luce del materiale documentario raccolto nel Codice Diplomatico Materano, lo studioso avverte nell’arco di anni indicato, «le premesse per la formazione di un ceto locale piuttosto differenziato dalla restante popolazione contadina»; anche se «bisognò aspettare la seconda metà del secolo XV perché il nativo ceto imprenditoriale riuscisse ad arroccarsi definitivamente su posizioni egemoniche, rimanendo al vertice del potere locale per alcuni secoli».[20]

Come vedremo più diffusamente in seguito, non soltanto alle spese della costruzione della cattedrale concorse tutta l’*universitas* ma anzi nell’iconografia del corredo scultoreo è secondo noi riconoscibile, accanto a quella del clero, una ingerenza laica, espressione di un ceto urbano in ascesa.

E a voler comporre tracce e indizi discontinui, già in età sveva e protoangioina è individuabile, nella realtà cittadina, un gruppo privilegiato e per certi aspetti omogeneo, formato dal clero, dai nobili e dalla burocrazia regia, in contrapposizione alla statica realtà contadina.

Si citano fatti già noti: nella corte di Federico Il furono accolti giudici e letterati materani; Filippo da Matera fu tesoriere del regno intorno al 1220, Procopio da Matera fu proto-notario intorno al 1232.[21] Numerosi giuristi materani sono noti anche durante gli anni di Carlo I.[22] Medicina, chirurgia, astronomia erano praticate e studiate come nel resto del regno. Alle fonti della cultura federiciana attinse per certo anche Alano, filosofo, medico e astronomo, che dalla natia Matera passò a Napoli, poi a Parigi. Lo stesso accento posto da alcuni tardi cronisti sul perfetto orientamento della cattedrale e in particolare sulle relazioni di essa con le diverse posizioni del sole, potrebbe suonare come attutita eco delle ricerche che Federico favorì nella sua cerchia e che egli stesso attuò come «architetto»: si pensi alla perfezione geometrica di Castel del Monte e alle relazioni tra questo mirabile edificio e gli astri.[23] Dalla *camera* regia e dal cantiere di Melfi, inoltre, uscì certamente il riflesso delle opere di *magistri* e *protomagistri* provenienti dall’oriente e d’oltralpe.[24]

A mettere ulteriormente a fuoco la categoria degli «intellettuali» concorrono in misura non trascurabile i vescovi di notevolissima cultura che si avvicendarono sulla cattedra di Matera e di Acerenza.[25] Vi prevalsero, presuli provenienti dall’ordine domenicano e prossimi agli Angiò: di essi *Fr. Gentilis* (1300-1303) apparteneva alla

potente famiglia Orsini, *fr. Robertus* (1308-1334) era il confessore di Filippo, principe di Taranto e conte di Matera.[26]

Il testamento, datato 30 maggio 1318, di Angelo de Berardis, Barone del casale di S. Cosma e conestabile di Matera, offre la possibilità di aggiungere qualche osservazione: alcuni caratteri, anche se tra i più esteriori e ufficiali, della cultura e della religiosità di un rappresentante della fascia sociale privilegiata.

Legato a Filippo di Taranto da rapporti di amicizia e di interesse — nel 1315 ne ottenne un privilegio di esenzione di dazi, poi accettato dall'*universitas* di Matera — nel testamento egli legò quattro once al principe «cui volle che si restituissero quattro quinterni di carta pergamena scritti in idioma francese, ed un Mappamondo, dichiarando d'essere dello stesso».

Al di là delle personali conoscenze linguistiche e geografiche, il fatto sta' chiaramente a provare la diretta partecipazione (verificabile anche per altre vie) dell'ambiente materano al clima culturale della corte di Taranto.

A conclusione dell'elenco di doni in danaro, in paramenti sacri e in stabili che il munifico barone lasciò a numerose chiese materane, è aggiunta «un'oncia affine di dipingersi la sua cappella, che avea fatta incavare entro la chiesa di S. Maria de Balea; ed un'altr'oncia per la ristorazione della medesima chiesa, cui lascia inoltre una pianeta». Riportiamo il brano in quanto testimonianza diretta di committenza privata (escavazione e decorazione pittorica di una cappella) e di partecipazione finanziaria a un'impresa di restauro.

Quanto al tipo di devozione, del resto patente in tutto il documento, colpisce l'espressa volontà di un funerale e di un tumulo relativamente modesti, e la richiesta «che il suo corpo si seppellisse avvolto nel cilicio».

Un ulteriore riferimento allo spaccato sociale urbano può leggersi nella presenza, in casa del barone, di ancelle e servi greci, che nel *testamento* sono liberati e beneficiati.[27]

Mancava, invece, un ceto medio consistente: l'attività commerciale e 1'artigianato si tradussero in efficace forza sociale.

Le tracce più cospicue si riferiscono al campo dell'edilizia.

Ma all'infuori dell'attività estesamente documentata dei cantieri svevi e angioini[28] l'opera svolta nelle botteghe urbane resta anonima e oscura. Tuttavia il grande cantiere della cattedrale e quello di S. Giovanni — con maestranze in parte comuni per il timbro particolare riconoscibile nelle sculture — ma anche la costruzione di S. Domenico, di S. Maria della Vaglia, di S. Francesco assicurano che *in loco* operavano officine specializzate.

Nelle imprese architettoniche e pittoriche realizzate fra Due e Trecento prevale un orientamento culturale che colloca Matera nel circuito del principato di Taranto.

Intanto, un maestro *Leorius de Tarento* lascia la firma su uno dei portali di S. Maria della Vaglia;[29] mentre anonimi scultori, sulla linea di una volontaria calcolata iterazione, replicano nelle sculture della cattedrale e del S. Giovanni il repertorio e i modi diffusi lungo un ampio arco di anni in Terra d'Otranto.[30]

Analogamente, numerose fra le pitture delle chiese rupestri di Matera e di Altamura databili fra Due e Trecento trovano i più efficaci termini di confronto nella produzione pittorica che si raccoglie intorno ai nomi di Rinaldo e di Giovanni da Taranto.[31]

Non mancano indizi di «escalation» sociale da parte di artigiani. Nei *mandata* federiciani si incontrano ripetutamente *magistri sarraceni* (intarsiatori, carpentieri,

armaioli, ecc.), alcuni dei quali disponevano di cavalcatura e scudiero ed erano affiancati da discepoli.[31bis]

Dai registri della cancelleria angioina risulta che, fra gli altri artigiani, i *magistri* muratori e i tagliapietre godevano di un cospicuo salario: nel 1278 a Melfi essi riscuotevano 15 grana al giorno, compenso pari a quello percepito nel 1300 dal chirurgo regio, quasi pari allo stipendio dei medici e dei notai.[32] Segno indubbio del riconoscimento dell'opera specializzata di particolari magistri, ma non risolutivo per la definizione della condizione degli artigiani nel tessuto sociale cittadino.[33]

É opportuno accennare alla diversa situazione del regno meridionale rispetto al resto della penisola per quanto inerisce alle «arti». La ferma politica anticorporativa perseguita dalle dinastie normanna e sveva in effetti trovò allineati anche i primi angioini. Bisognò giungere al regno di Giovanna I perché l'organizzazione artigiana fosse giuridicamente riconosciuta.[33bis]

5. Cattedrale. Fronte sud del transetto.

Soltanto, nel Quattrocento inoltrato, è notizia a Matera di *artifices* organizzati in corporazioni: il 13 gennaio del 1474 Nicola «Piczolus» è nominato *protomagister sutorum et artis sutorie*.[34]

Nel Codice Diplomatico Materano è ancora notizia nel 1447 di un maestro Luigi e nel 1456 di un maestro Agostino, entrambi argentieri di Matera: probabilmente anch'essi organizzati in un'arte, per certo dovevano godere di una qualche sicurezza economica, se potevano acquistare un'area fabbricabile e una casa nella città.[35] In un caso è possibile collegare al nome dell'artefice un'opera: si tratta della croce d'argento eseguita per la cattedrale nel 1493 da un «Mastro Santoro Argentiero».[36]

Altre categorie di artigiani, quali i lavoratori della lana, delle pelli, del legno, probabilmente associati in confraternite di carattere religioso, erano rappresentate

già nell’età che ci interessa.

Non sussistono dubbi sulla continuità di una qualificata tradizione tecnica nelle varie specializzazioni.

Nel Cinquecento, attorno alla figura di Altobello Persio, originario di Montescaglioso e trapiantato a Matera, opera una fiorente bottega di scultori.

6. Cattedrale. L'innesto del coro settecentesco.

Ancora nel Cinquecento, in particolare nel «Libro dei Legati» del 1529, troviamo notizia di numerosi *magistri lignaminis* materani: essi effettuarono lasciti cospicui al Capitolo della Cattedrale in occasione della peste diffusasi in quell’anno.[37]

Una riprova dell’esistenza a Matera di una vivace cerchia di artigiani del legno incontriamo nel secolo successivo. Dagli atti del notaio barese Lombardi apprendiamo che nel 1661 nella grande impresa del soffitto della basilica di S. Nicola, finanziata dal conte di Pignoranda, vicerè di Napoli, sono impegnati per l’opera d’intaglio Michele Maurizio, napoletano residente a Matera, Catarino Casavecchia e Francesco Scassamacchia, entrambi materani; per le dorature degl’intagli e delle cornici Cesare Villano, napoletano residente a Matera.[38] Risalta da ciò che i magistri materani non soltanto erano in rapporto con *magistri* napoletani, ma erano anche noti e apprezzati al di là dell’ambito locale.

Con l’elevazione a capoluogo della provincia di Basilicata e con l’attenuarsi dei rapporti con le città pugliesi, le attività artigianali sembrano contrarsi e Matera assume un carattere prevalentemente agricolo pastorale.[39]

### *La Cattedrale: il problema della fondazione.*

Intorno al Mille l'area in seguito occupata dalla cattedrale e dal *palatium* vescovile era entro la cinta del monastero benedettino intitolato a S. Eustachio, il martire guerriero patrono della città.

Nelle cronache materane le origini della cattedrale s'intrecciano, spesso si aggrovigliano, con le vicende dell'importante insediamento benedettino. Gli scarsi documenti fin qui noti, la dubbia autenticità di alcuni di essi, l'intitolazione non univoca data dalle fonti alla chiesa maggiore, non contribuiscono certo a dissipare le ombre.

Dalle molte incerte cerchiamo di estrarre qualche informazione sicura.

Nell'XI secolo il monastero di S. Eustachio è in piena fioritura. Nel 1082[40] Arnaldo, arcivescovo di Acerenza consacra solennemente la nuova chiesa fatta costruire dall'abate Stefano, per opera di un *magister* Saraceno: così come attesta Lupo Protospata e tramanda una iscrizione ripetutamente citata dagli studiosi materani, ma apparsa sospetta a Schulz.[41]

Al punto cui sono giunte le nostre ricerche, il XII resta il secolo più oscuro. Né sappiamo quale peso dare a una notizia riportata dai cronisti e relativa al *palatium*. Nel Copeti si legge: «Il palazzo arcivescovile fu edificato il 1179 dall'arcivescovo Roberto, come da istromento di transazione del 4 febbrario 1223[…] tra l'arcivescovo Andrea e l'abate di S. Eustachio col consenso del capitolo nel cui archivio si conserva detto istromento».[42]

Non è da escludere che all'attuale preesistesse, forse nello stesso luogo, una chiesa più antica. Il Nelli — e come lui altri cronisti —[43] lo sostiene senza esitazioni: «La medesima Cattedrale] anticamente era molto piccola, e poco atta di struttura, e malconcia. Poi nel tempo di un tale Lorenzo che fu Arcivescovo si trova rifatta, e nuovamente da' fondamenti riedificata, e costrutta sopra l'istessi fondamenti della suddetta chiesa antica con più magnificenza, e struttura, e così grande, come si vede, alla *Francese composta*, ebbe il suo fine nell'anno 1270 […]».[44]

A un edificio più antico sono comunque da riferire le iscrizioni ancora oggi murate all'esterno della cattedrale e quelle già inserite nei gradini antistanti le porte.[45]

Come abbiamo accennato, l'ambiguità del titolo ha sovente causato confusioni anche in studiosi per altro molto informati, quali Gattini e Sarra.

A lungo la chiesa cattedrale è stata citata, separatamente, con il titolo di S. Eustachio o di S. Maria. Il 16 novembre 1268 in una lettera da Trani, Carlo I, dietro richiesta dell'Arcivescovo, ordina al Secreto di Puglia che siano lasciate alcune terre nel territorio di Miglionico alla Cattedrale di Matera, sotto il titolo di S. Eustachio.[46]

Ancora nel 1456 in un documento della cattedrale si fa riferimento a una grotta sita «in corpore civitatis Matere in pictagio ecclesie maioris sancti Eustasii».[47]

E d'altro canto, in pari tempo la chiesa appare ricordata come S. Maria: ciò in un istrumento notarile del 1277 e, nel 1318, nel citato testamento del conestabile De Berardis, dove si parla di messe da cantare «in maiori Ecclesia Sancte Marie de Mathera». Così più tardi, in un documento del 1459 che tratta di una grotta sita «in civitate Matere intus in civita in vicinio ecclesie S.M. archiepiscopatus materani».[48] Dal Cinquecento in poi le citazioni si presentano uniformi. Nel 1544 nella S. Visita di Mons. Saraceno troviamo indicata la Cattedrale come «maiorem ecclesiam dicte civitatis sub titulo et invocatione sancte Marie de Bruna seu de visitatione».

È il titolo attribuito alla Vergine protettrice dopo che Urbano VI, già Arcivescovo di Matera, ebbe istituito nel 1380 la festa della Visitazione, fissata il 2 luglio.[49] Nel 1627 Mons. Fabrizio Antinori riconsacrerà la cattedrale «Deiparae Mariae de Bruna Metropolitanae Ecclesiae titulari ac S. Eustachio civitatis Patrono».[50]

Alle soglie del Duecento si colloca un avvenimento fondamentale nell'aggrovigliata vicenda della cattedra materana: nel 1203 Innocenzo III stabilisce in Matera una sede episcopale collegata a quella di Acerenza, il cui presule assume il titolo di arcivescovo di Acerenza e di Matera.[51]

È questo l'anno da assumere — come già proponeva i1 Bertaux — quale *terminus post quem* per la costruzione della Cattedrale. Unico dato certo resta tuttavia l'anno del completamento dei lavori, il 1270, indicato nell'iscrizione ora murata sulla porta che conduce al campanile (fig.10).

Tutto quanto è stato aggiunto sulle vicende della fondazione — che la Cattedrale fu edificata dai Greci, che le iscrizioni sepolcrali ne dimostrano l'antichità, che il 1270 è da riferire al primo ampliamento della costruzione —[52] è da relegare nel campo delle ipotesi non storicamente fondate, spesso fantasiose.

Citiamo una notizia riportata dal Cappelletti, a proposito dell'opera svolta dall'arcivescovo Fabrizio Antinori — «consecrò solennemente nel 1627 la chiesa Cattedrale di Matera, già da 397 anni fabbricata» —[53] perché l'anno che se ne ricava, il 1230, non contraddice le ipotesi che è possibile avanzare sul piano delle relazioni stilistiche.

7. Cattedrale. L'interno.

È documentato che nel 1233 erano in corso i lavori per la costruzione di S. Maria Nuova, l'odierno S. Giovanni:[54] le affinità fra le sculture esterne di questa chiesa e della cattedrale, tanto stringenti da far ipotizzare l'opera di comuni maestranze, sono la prova persuasiva di una contemporaneità di esecuzione.

L'*iter* architettonico della chiesa registra alcune fasi fondamentali, agevolmente identificabili: quella duecentesca, che vide nel 1270 il completamento della costruzione; la seconda, da collocare fra la metà del Quattrocento e la fine del Cinquecento, che corrisponde all'arricchimento dell'interno con una fitta sequenza

di altari e all’aggiunta lungo il lato nord di adorne cappelle, per l’iniziativa di facoltose famiglie e di prelati; la terza, settecentesca, che portò alla nuova veste dell’interno, all’ampliamento del coro, al rifacimento del palazzo arcivescovile. (fig. 8)

Le vicende successive sono legate ad interventi di carattere statico (v. in particolare il campanile), a opere episodiche di abbellimento o ad aggiunte.

La chiesa, di impianto basilicale a tre navate divise da un ritmo continuo di colonne (fig. 7), con transetto non sporgente e cupola sull’incrocio (fig. 9), ha un coro settecentesco, più profondo di quello medievale e terminante in un’abside poligonale. Le capriate a vista che coprivano le tre navate e i bracci del transetto sono celate da un soffitto piano dipinto, anch’esso del Settecento. Ad eccezione delle colonne, con capitelli del Duecento, e delle cappelle quattro-cinquecentesche, l’interno presenta l’omogenea veste ornamentale voluta dall’Arcivescovo Brancaccio ai primi del XVIII secolo.

L’esterno (tav. III), invece, serba pressoché intatto l’assetto medievale, ove si escludano la zona orientale e una parte del lato settentrionale. L’ottima pietra da taglio, accuratamente intessuta, ha assunto col tempo una calda patina, che uniforma gradevolmente le cortine murarie e il corredo di sculture ornamentali.

Questo si accentua nella parte superiore della facciata (fig. 3) e, con particolare dovizia, lungo il fianco meridionale, sulla piazza. Per il resto, domina il carattere concluso dei volumi architettonici, che si aggregano attorno al fermo dado del tiburio, accanto alla mole della torre (figg. 2-4).

Il palazzo vescovile, chiudendo con il prospetto il lato orientale della piazza, poggia il fianco alla fronte sud del transetto, sino a toccare con la terrazza, celandolo alla visione dal basso, il sorprendente rosone con S. Eustachio (fig. 5).

Oltre il fianco meridionale e la facciata, resta sgombro e visibile, della costruzione, il lato settentrionale, salvo il tratto cui si addossano i vari corpi aggiunti, compreso il Seminario. La zona absidale, drasticamente ritessuta, è invece visibile soltanto dai tetti. Salendo via via per i vari ordini del campanile si guadagna una visione globale del sistema di tetti rivestiti di coppi del mosso agglomerato di costruzioni pertinenti alla Cattedrale e si abbraccia, con una suggestiva moltiplicazione di visuali, l’ampio cerchio del paesaggio.

Sfrondando mentalmente la chiesa dalle evidenti aggiunte, ne riemergono l’organismo primitivo, inteso come blocco parallelepipedo, e il campanile, in origine isolato, con l’angolo puntato contro l’angolo nord-est del transetto e i lati paralleli ai lati della chiesa.

Al di là del pregio formale, i materani ebbero chiara consapevolezza della sapienza geometrica sottesa alla costruzione. Ancora nel Settecento così il Nelli:[55] descrive la Cattedrale: «… La sudetta chiesa ché tiene il frontespizio ad occidente, e le spalle all’oriente, *fu, con tanta maestranza, arte e semetria edificata*, ché in ogni tempo quando il sole sta in equinozio, entra in essa per la porta ed occhio del tempio, tira a drittura sino al fondo di essa, e quando entra per la finestra del fondo tira a dirittura sino alla porta grande, così nel tramontare, come nel levare. Tantoché la mattina dalla finestra del fondo nel levare tira sino alla porta grande, quando la sera nel tramontare, tira (la detta porta sino al fondo, stando egualmente detto prospetto ad occidente, ed egualmente all’oriente di spalla, da ché s’osserva con quanta accuratezza fu edificata. Però *l’artefice per farla riuscire di tale semetria, fu necessitato di farla falza di sesto*, ché non passa più del palmo, e per tale falsità non si può conoscere, se non da un ottimo prattico; mentre difficilmente si conosce.

S’osserva poi un’altra perfezione in essa chiesa, ché in ogni tempo, così d’inverno come d’esta’, quando il sole entra in essa per la linea diretta dalla parte dello scirocco, tanto dalle finestre laterali, quanto dalle due porte minori di detto lato, disegna l’ora di mezzogiorno, che va addirittura sopra le colonne, e rettamente in mezzo del capo delle dette colonne…».

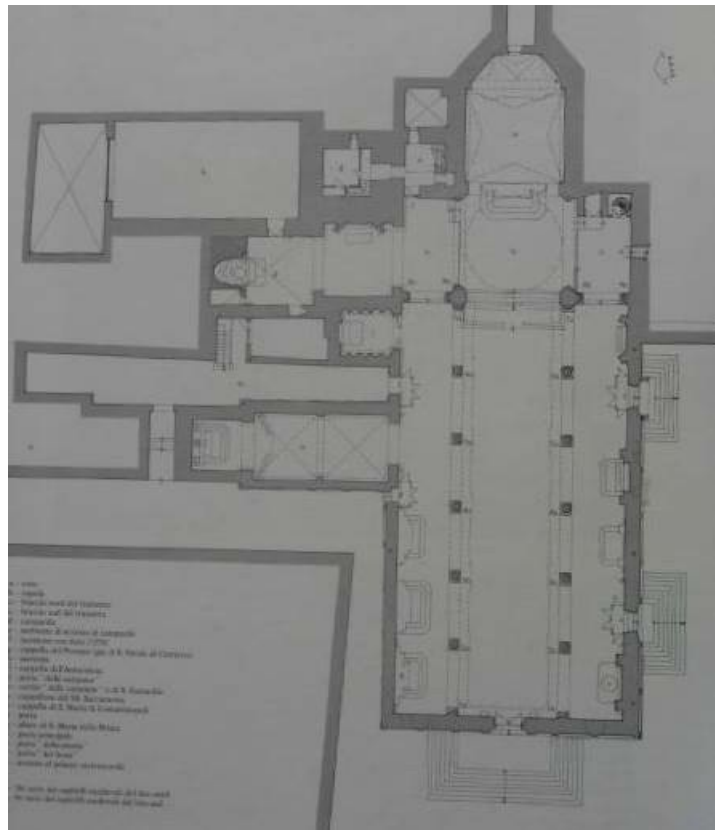
Abbiamo riportato l’estesa citazione perché interessante di per sé, ma anche perché le parole del Nelli sembrano conservare un’eco, non sappiamo da dove raccolta, degli studi di geometria e di astronomia coltivati nella corte federiciana.

I tempi non coincidono perfettamente, ma è ovvio che a questo punto si presenta alla mente il nome di Alano, «gran filosofo», medico e astronomo di Matera, ricercato dai re, chiamato a Napoli prima, a Parigi poi, al volgere del secolo. Ma si conosce troppo poco di lui, anche se vale forse qualcosa ricordare la tradizione materana che riferisce di una rustica casetta sulla Civita, dalla quale Alano compiva le esplorazioni delle stelle. Ciò doveva accadere nel secondo Duecento.

È anche interessante l’accenno a una intenzionale deviazione dell’edificio dalla regolarità geometrica al fine di ottenere una correzione ottica.[56]

Come per l’esterno, anche per l’interno, nonostante la situazione attuale, è se non agevole almeno possibile risalire all’antico assetto.

Le pareti perimetrali, prive di altari, erano rivestite di affreschi non dissimili, si può congetturare, per linguaggio e per tematiche, da quelli dei, vicini santuari rupestri; le travi delle capriate svelavano la loro vivace policromia alla luce copiosa proveniente dai rosoni e dalle finestre. Sì che la concisa epigrafe che ci tramanda l’anno del compimento dei lavori (1270) tocca la pregnanza di un giudizio estetico nel definire la chiesa *domus spectamine laeta.*

Il legittimo orgoglio cittadino per la bella Cattedrale risuona ancora intatto nelle righe di un istrumento notarile del Quattrocento, relativo all’esecuzione del nuovo coro ligneo, che vide come finanziatori, l’uno accanto all’altra, Capitolo e Università. La Cattedrale cui è destinata l’opera impegnativa è così citata: *tam mirabilem et formosissimam Ecclesiam… mirabiliter fabricatam*.[57]

8. Pianta della Cattedrale.

9. Cattedrale. La cupola.

***Le vicende della Cattedrale dal Quattrocento ad oggi.***

A partire dalla metà del Quattrocento, sino al tardo Cinquecento, a Matera la vita economica registra una crescente vivacità: Giura Longo ne ricerca i motivi nei movimenti immigratori che portarono in area materana gruppi etnici diversi (serbo-croati, ebrei), e nell'ampliato raggio del commercio e dell'agricoltura. In questo periodo le antiche famiglie (Agata, Alemo, Gattini, Malvinni, Noia, Sanità, Santoro, Ulmo, Verricelli, Venusio, ecc.) raggiungono floridezza e rinnovato prestigio potenziando «la propria funzione di guida all'interno della società cittadina, anche attraverso il lungo e spesso contrastato alternarsi alla direzione dell'Università».[58]

Numerosi membri di esse appaiono fra i titolari degli altari e delle cappelle che in questo periodo si moltiplicano lungo le pareti della cattedrale o fra i donatori di argenti e arredi preziosi che vanno ad arricchire il già cospicuo Tesoro della chiesa.

A spese dell'Università e del Capitolo nel 1451 fu rinnovato, come abbiamo accennato, il coro ligneo. Lungo il fianco settentrionale della costruzione, occupando parzialmente l'area dell'attiguo cimitero, furono aggiunte alcune cappelle private.

Al Quattrocento sembra risalire la cappella di S. Nicola al Cimitero, oggi cappella del Presepe, che conserva l'originario impianto e un'iscrizione mutila, affrescata fra le due eleganti finestre del lato occidentale, che in origine si affacciavano (probabilmente con un ingresso) sul cimitero.

Nel 1481 fu costruita la cappella di S. Caterina, oggi scomparsa, appartenente alla famiglia di Goffredo de Noha. Al momento della S. Visita di Mons. Saraceno, una piccola cappella intitolata alla Vergine era nel luogo in seguito (alla fine del Cinquecento) occupato dalla cappella dell'Annunziata. Era già stato costruito anche l'attuale cappellone del SS. Sacramento, che constava di due cappelle, l'una dentro l'altra, la seconda delle quali, della famiglia Santoro, marginata all'esterno da una elegante cornice su mensole scolpite (figg. 51-52).

In tutto l'arco del Cinquecento il circuito interno delle pareti si popola di altari; ben presto opere di scultura e di pittura trasformano la cattedrale in una singolare galleria, documento significativo degli orientamenti del gusto e della cultura delle classi privilegiate. Vi prevale l'apporto napoletano, cui si accompagna una produzione locale di notevole interesse.

Nel 1578, a cura di Giovanpietro Sanità, l'antica immagine della Vergine affrescata a sinistra della porta maggiore, fu tagliata con parte del muro, fasciata di ferro e poi collocata sul primo altare della parete settentrionale. Là dov'era il dipinto, oggi è murato il testo del breve di Gregorio XIII del 15 gennaio 1578, che rendeva privilegiato l'altare della Bruna e, al disotto, una iscrizione dedicatoria alla Vergine in due distici.[59]

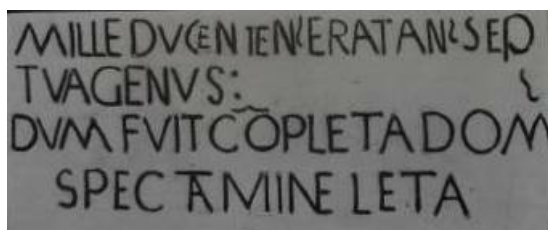
Come momento culminante di un processo di ridefinizione in chiave «rinascimentale» dell'interno, si pone l'icona dell'altare maggiore, issata nel 1581 sulla gran macchina costruita da Persio, fondale scenografico voluto per riqualificare e aggiornare la sobria spazialità medievale.

Non vorremmo, di questo passo, cadere nella monotona elencazione delle opere promosse a favore della cattedrale dai singoli arcivescovi fra Sei e Settecento; ma d'altro canto è necessario ricordare almeno i principali interventi, quelli cui si deve, di fatto, il nuovo volto della costruzione.

Alla riconsacrazione celebrata nel 1627 dall'arcivescovo Fabrizio Antinori (1622-1630) non sembra si siano accompagnate notevoli innovazioni, al di là della riedificazione dell'altare maggiore.[60] Di Simeone Carafa, teatino (1638-1647)

sappiamo che «cominciò a ristorare et ampliare il palazzo arcivescovile, facendo anche edificare il presbiterio, la fonte battesimale, et il sepolcro delli Arcivescovi […]».[61]

Ma sono queste ancora opere minori. Il vero rinnovamento si realizza più tardi, in chiara sintonia e relazione con quanto accade nella città che si amplia e si rinnova.

Alla ripresa economica e culturale di Matera — dal 1663 elevata a capoluogo della provincia di Basilicata — si collega l'attuazione di un programma urbanistico di singolare chiarezza e coerenza. A partire dalla fine del secolo la città si espande verso il piano senza però compromettere la continuità della parte nuova con l'antica; nei Sassi e nella Civita, tutt'altro che abbandonati o declassati socialmente, sono ancora visibili le tracce di ammodernamento e di arricchimento ornamentale.

10. Cattedrale. Iscrizione sopra la porta dell'ambiente di accesso al campanile.

Il ruolo preminente svolto dal clero e dagli ordini monastici nella vita cittadina fino a tutto il Settecento è stato opportunamente illustrato da Giura Longo.[62] Qui ricordiamo che a Mons. Vincenzo Lanfranchi (1655-1676) è legata la fondazione del Seminario (1668) e la ricostruzione di S. Francesco, poli determinanti dell'espansione nel piano della città; e che allo spagnolo Mons. Antonio de Los Ryos Y Culminarez (1678-1702) — lo stesso che rifece il pavimento della cattedrale — si devono interessanti realizzazioni di carattere urbanistico, quali il complesso di abitazioni dette «Case nuove».[63] Come è stato già notato[64] nel «disegno della città del Settecento» la scelta strategica e coraggiosa di costruire il Seminario in piano, segna uno dei momenti più ricchi di conseguenze nella vicenda urbanistica di Matera; un altro episodio decisivo per l'espansione della città nel Settecento è l'impostazione della piazza della Fontana, con la mole preminente del convento dell'Annunziata. In questa illuminata politica urbanistica confluiscono anche interventi episodici, quali i rifacimenti e i restauri di edifici antichi.[65]

Per iniziativa di Mons. Brancaccio anche il *palatium* e la cattedrale mutano volto; scrive il Nelli al proposito: «Per dictum Archiepiscopum fuit refacta et ornata Ecclesia Metropolitana Matherana, suis expensis alboreo opere et navibus sarta tecta noviter fieri fecit, et ex picturis magnificis, ac fenestris redactis ad meliorem formam ut videtur, nam antea dicta Ecclesia videbatur ad similitudinem cuiuscumque magni tugurii, quamvis esset degnissimae structurae».[66]

Una lapide con la data del 1718 (posta sulla porta maggiore) ricorda l'opera munifica di Brancaccio.[67]

Del *palatium*, ampliato e rinnovato, merita particolare attenzione la decorazione a fresco che ricopre la volta del cosiddetto «salone degli stemmi» al primo piano: in una intavolazione pseudo architettonica, di sapore manieristico è presentata una serie di medaglioni includenti le vedute dei paesi della diocesi materana e

archeruntina e dei capoluoghi delle diocesi suffraganee.

Il dato più interessante, al di là della freschezza e della varietà delle note paesistiche, è costituito dalla iconografia delle città: abbiamo potuto verificare, a proposito di Matera, la sorprendente fedeltà della veduta (tav. I) nei confronti della situazione reale. Ciò lascia dedurre quale preziosa fonte iconografica rappresenti questo complesso decorativo fino ad oggi immeritatamente trascurato.

11. Cattedrale. Capitello figurato.

Quanto alla Cattedrale, le pareti rivestite di stucchi, il soffitto ligneo dipinto, la teoria di scene raffigurate al piano delle finestre, le finestre allargate, il pavimento marmoreo, trasformarono il corpo longitudinale in uno spazio colorato, inondato di luce. Immutati erano rimasti invece il presbiterio, dove campeggiava la monumentale icona cinquecentesca, e l'incrocio, in parte ingombro del coro ligneo, sormontato dalla cupola. Ma immutati ancora per poco.

L'esigenza di rendere «più grande e ornata» la chiesa portò all'intervento più radicale. Secondo Nelli Mons. Alfonso Mariconda cedette un'area appartenente al palazzo arcivescovile perché un coro più profondo ampliasse verso est la costruzione. Da un'iscrizione murata nel presbiterio apprendiamo che nel 1729, e dopo un crollo, nel 1739 si procedette alla costruzione e alla ricostruzione del nuovo coro «plures palmos, fere quadraginta et amplius» più esteso rispetto all'antico e concluso da un'abside poligonale.[68] Nel corso dei lavori fu rifatta la cupola e innalzato il tiburio medievale.

12a. Cattedrale. Capitello figurato.

Le dorature dell'interno sono dovute all'iniziativa di Mons. Zunica (1776-1796); ma altre più vistose furono distese nell'Ottocento, come documentano alcune carte conservate nell'Archivio Capitolare.[69]

Il Novecento registra la costruzione, accompagnata da accesi contrasti, del Seminario,[70] interventi statici al campanile in seguito ai danni bellici,[71] la demolizione delle vecchie scalinate dinanzi alle porte,[72] 1'esecuzione delle vetrate policrome[73] e altre opere minori.

Ma la secolare vicenda della cattedrale non è ancora conclusa. A cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Basilicata e con la direzione dell'ing. Corazza è in corso un restauro conservativo, che ha già portato al consolidamento del campanile, alla revisione e impermeabilizzazione delle coperture, alla sostituzione dei conci di tufo eccessivamente corrosi nel basamento della facciata e del lato meridionale.[74]

12b. Cattedrale. Particolare di un capitello.

### *Tentativo di restituzione del progetto originario.*

Per valutare la concezione architettonica e l'organizzazione spaziale della cattedrale duecentesca è necessario liberare idealmente la costruzione dalle aggiunte dei secoli successivi e in pari tempo restituirle l'arredo e la veste ornamentale che ne qualificavano l'interno.

Siffatta operazione comporta la radiazione della sacrestia attuale e delle cappelle che si aprono lungo la navatella settentrionale, l'accorciamento del coro e, sull'incrocio, l'abbassamento della calotta della cupola, nonché al di sopra del corpo longitudinale la eliminazione del soffitto piano dipinto: alla volumetria medievale così recuperata pertiene la spoglia stesura delle pareti perimetrali e la presenza del ciborio e del pulpito, forse anche di una recinzione presbiteriale.

Il risultato di tale restituzione lascia intuire agevolmente il carattere di unità visuale e spaziale che caratterizzava l'edificio all'interno, in completa coerenza con l'assetto esterno, concepito come blocco concluso, ritmato in superficie da una misura metrica continua.

La rispondenza stereometrica fra esterno e interno esalta la purezza e la semplicità della forma basilicale, che qui si propone in termini di voluta «arcaicità». È nostra viva impressione, infatti, che la Cattedrale di Matera, morfologicamente legata a esperienze precoci del romanico pugliese, non debba porsi al margine o alla retroguardia di questa prestigiosa tradizione architettonica, bensì al centro di un corale progetto, espressione di una precisa volontà. A spingere verso fonti più antiche sembra essere stata la programmatica scelta di un modello visto come cattedrale «per eccellenza».

13. Cattedrale. Capitello figurato.

14. Cattedrale. Capitello con aquile angolari.

15. Cattedrale. Capitello.

Da questa esigenza, simbolica e ideologica insieme, più che da un'attardata assunzione di forme inattuali, deriva secondo noi la spoglia nitidezza e la purezza della struttura basilicale.

Non si può infatti parlare a Matera, per il Duecento, di estraneità o disinteresse nei confronti di più aggiornate esperienze formali; l'interno della chiesa di S. Giovanni e quanto resta del primitivo S. Francesco immettono direttamente nel flusso di rapporti che collega la Puglia all'Oriente e all'Occidente.

La S. Visita compiuta da Mons. Giovan Michele Saraceno nel 1544 può risultare una guida efficace per conoscere l'assetto raggiunto nella prima meta del Cinquecento dalla chiesa e dalle sue immediate vicinanze. La utilizziamo perché la situazione che se ne ricava è in effetto la più vicina a quella medievale.

Dal brano relativo all'elenco degli altari e delle cappelle — il solo fin qui edito dell'interessante documento —[75] il Gattini deriva una pianta sommaria, in parte imprecisa per quel che concerne la zona orientale della chiesa: la più problematica del resto, in conseguenza dei drastici rimaneggiamenti settecenteschi or ora menzionati.

Nel citato disegno Gattini innesta direttamente ai bracci del transetto un'abside larga quanto la nave maggiore, omettendo compitamente il coro sulla cui presenza *ab origine* non sussiste ombra di dubbio; pone l'altare maggiore al centro dell'incrocio del transetto, sotto la cupola; dà inoltre una collocazione errata al campanile e indica soltanto sommariamente l'area occupata dalla sacrestia.

Da una lettura attenta e completa del testo della visita cinquecentesca si può dedurre:

1 Nei quotidiani andirivieni dalla *domus* alla Cattedrale Mons. Saraceno accedeva direttamente al coro; egli cioè non usava le porte della chiesa aperte sulla piazza, bensì un passaggio interno, praticato evidentemente nel lato del coro (a meridione) cui si addossava l'abitazione vescovile.
Qualche ipotesi è possibile avanzare circa la profondità e la terminazione del coro primitivo.
Nell'angolo sud orientale dell'incrocio (fig. 6) sussiste, ben visibile all'esterno, un moncone della parete medievale; qui, al punto di saldatura con il paramento murario settecentesco, è il chiaro accenno della ghiera di una finestra: la distanza fra questa e il limite del muro corrisponde specularmente a quella che

si vede nel lato contiguo del transetto, facendo perciò supporre un eguale sviluppo delle due pareti. Il coro primitivo cioè si prolungava oltre l'incrocio per una lunghezza che si può presumere pari a quella di ciascuno dei bracci del transetto.
È evidente che una conferma alla nostra ipotesi potrà venire soltanto da un saggio praticato nell'area del coro attuale, alla ricerca delle fondazioni di quello antico.[76] Verrebbe così chiarito anche l'altro quesito posto, relativo all'andamento della parete di tondo. È plausibile, ma si tratta di un'altra ipotesi da verificare, che questa fosse rettilinea all'esterno (come ancora oggi appare nella chiesa di S. Giovanni) e allineata al lato est del campanile (fig. 8).
La costruzione e la ricostruzione del coro, nel 1729 e nel 1738, coinvolsero certamente la cupola e il tiburio. Non c'è dubbio per noi che la cupola attuale sia il rifacimento settecentesco di quella medievale; ma è necessario precisare che, oltre che rifatta, la cupola fu voltata a quota notevolmente superiore rispetto all'antica. All'esterno il paramento del tiburio mostra chiaramente una cesura al disopra della teoria di arcatelle cieche (fig. 5); queste evidentemente in origine furono eseguite a guisa di coronamento in prossimità del tetto a quattro falde. La cornice superiore, rettilinea su mensolette, è chiaramente tarda.
Il crollo cui segui la seconda costruzione del coro compromise le strutture dell'incrocio: fin dove queste sono leggibili, all'esterno risultano ripetuti rattoppi e grossolani interventi statici.

2 L'altare maggiore, dedicato al Corpo di Cristo e sormontato da un baldacchino lapideo, sorgeva nel coro (in prossimità forse del fondo) come si può dedurre dalle dettagliate descrizioni dei movimenti dell'arcivescovo

16. Cattedrale. Capitello.

17. Cattedrale. Capitello.

18. Cattedrale Capitello.

durante le cerimonie religiose; lo conferma poi nella maniera più esplicita il Nelli riferendo degli spostamenti subiti dall'altare maggiore nel 1581, quando «in altare maiori fuit situata Icona magna». In questa occasione il ciborio fu collocato presso il fonte battesimale (a destra della porta principale) «... et altare maius quia manebat *intus chorum*, fuit translatum, et positum in ingressu eiusdem chori»: tutto ciò non senza accesi contrasti in seno al Capitolo della Cattedrale.[77]

3 La sacrestia si sviluppava a est, al di là del coro. Nella S. Visita di Mons. Saraceno sono indicate due porte che vi conducevano: una «prope altare corporis Christi», sul fondo del coro probabilmente; l'altra sul lato est del braccio sinistro del transetto (dove oggi si apre l'accesso al campanile), come indica la successione cinquecentesca degli altari. La distribuzione di questi lungo tutto il perimetro della chiesa non solleva problemi; per essi resta valido il disegno fornito dal Gattini.
Nella S. Visita si incontrano altri particolari inerenti alla sacrestia (ad esempio, è detto che al suo interno una scala conduceva al luogo in cui era custodito il Tesoro), ma nulla che ne definisca l'ampiezza e la struttura. Appare tuttavia chiaro che già nel Cinquecento il lato orientale della Cattedrale era inglobato in un complesso di costruzioni, fra le quali la sacrestia e il *palatium*.
Nella seconda metà del secolo tu costruita la nuova sacrestia.[78]

4 Un problema di difficile soluzione senza l'ausilio di saggi sulle murature è quello costituito dall'ambiente che funge oggi da accesso al campanile (fig. 8, c).

Incertezze ed ambiguità velano anche le origini e le vicende della torre campanaria. Ma appar certo che essa sia coeva alla costruzione della Cattedrale.

Non priva d'interesse è ancora la descrizione che la S. Visita offre dell'area cemeteriale contigua al fianco settentrionale della chiesa. Ne conosciamo con esattezza i confini: cinta da tre pareti, era chiusa a nord dal muro della chiesa di S. Eustachio; cade così, semplicemente il problema sollevato da Gattini circa la diversità di livello tra la chiesa benedettina e la Cattedrale. Non c'è dubbio che i due edifici visitati da Mons. Saraceno sorgessero alla stessa quota. È questo un punto che desideriamo approfondire, ma ci sembra fin d'ora che il profondo terrapieno sondato da Ridola nel primo Novecento[79] nell'area su cui fu costruito il Seminario, precedesse sia la costruzione del «nuovo» S. Eustachio (consacrato nel 1082) sia quella della Cattedrale.

Dopo aver completato il giro all'interno della chiesa Mons. Saraceno esce dalla porta dell'attuale cortile delle campane (o di S. Eustachio) (fig. 8,1-m) per procedere nella visita delle cappelle del cimitero; a destra trova la cappella di S. Giovanni e quella di S. Caterina, costruita nel 1481; proseguendo nel cimitero a sinistra, il Presule visita il *vestiarium* della nobile «confraterie corporis christi», la cappella cioè di S. Maria di Costantinopoli di (fig. 8, o); uscendo da questa, entra direttamente — senza scendere o salire — nel coro della chiesa di S. Eustachio, ancora officiata e corredata di quattro altari oltre il maggiore.[80]

Non v'è dubbio per noi che quella visitata da Mons. Saraceno era la chiesa *sub divo* di S. Eustachio, quanto rinnovata, rispetto alla stesura medievale a noi nota per le testimonianze già citate, nessuno può più stabilire.

Il problema che qui si pone è connesso all'esistenza, nell'attuale giardino del collegio di S. Giuseppe, di una chiesa ipogeica. ora non piu accessibile, di consueto indicata come il «succorpo» di S. Eustachio.[81]

Duole non poter disporre di uno studio o almeno di una descrizione esauriente dell'edificio che pure fu da molti visitato. Non si conosce la sorte degli appunti presi da Wackernagel e da Haseloff all'inizio del secolo; disponiamo di un disegno troppo schematico del Ridola[82] e di superficiali descrizioni che presentano, in maniera monocordee, il «succorpo» come una chiesa a sviluppo centrale con nove cupole su nove campate divise a pilastri: nessuno precisa se l'edificio è completamente in muratura o almeno in parte scavato. Nulla esclude che le nove «cupole» siano in effetto volte a crociera.[83]

Gattini, scrivendo nei 1913, dopo esser caduto in ripetute contraddizioni circa l'originaria funzione e situazione del cosiddetto «succorpo», dice che della chiesa superiore di S. Eustachio non avanza che un cappellone, dove si vedeva uno sbiadito affresco forse cinquecentesco.[84]

Dopo la visita di Mons. Saraceno si trova ancora menzione della chiesa (evidentemente *sub divo*) di S. Eustachio, ma non più officiata.

In Frisonio si legge infatti che «Die p.° mensis Iulii 1581 fo colata la campana di vespera circa li 4 hora di notte *nella chiesa S. Staso* da mastro donato de acquaviva».[85]

19a. Cattedrale. Capitale della navata centrale.

Particolare della Carena.

19b. Cattedrale. Capitale della navata centrale.

Particolare di un puntone.

A proposito della campana grande della Cattedrale il de Blasiis scrive: «Die 26 Iunii 1620, die veneris, post octavam SS.mi Sacramenti hora 3a noctis vel circa, noctis in qua seg.tis fuit conflata campana magna in Ecc.ti. *s. Eustachii* et [...] festo die SS.rum Apostolorum Petri et Paoli, fuit extracta ex forma in qua fuit conflata, et apparuit optime conflata, et fuit purgata»; in seguito fu suonata «suspensa iam *in cortilio s.ti Eustachii*».[86]

A lungo, quindi, tra la fine del Cinquecento e il Seicento la chiesa di S. Eustachio fu usata dai magistri campanari per la fusione delle campane.

### *Gli aspetti architettonici.*

Considerata dagli studiosi esempio fra i più tardi della prolungata vita delle forme romaniche in Puglia[87] la Cattedrale di Matera si collega per la purezza della struttura basilicale a edifici della Terra di Bari e della Terra d'Otranto sorti fra XI e XII secolo: il riferimento più persuasivo, già proposto da Bertaux è alla Cattedrale di Taranto, ma per singoli aspetti sono possibili altri rinvii con altre cattedrali del ceppo più antico, cosa che del resto accade anche per il campanile, concepito fin dalle origini con la duplice funzione di torre campanaria e torre civica.

Il modello basilicale volutamente arcaico, è rivissuto dalle maestranze locali ed espresso mediante forme che nel commento ornamentale manifestano un repertorio e un gusto che potremmo definire precipuamente «materani».

Alcune costanti linguistiche che è possibile reperire in altri monumenti della città, come il S. Domenico e il S. Giovanni, spesso col carattere di cifra e di ripetizione, fanno pensare al conformismo di maestranze specializzate attive *in loco.*

Nel quadro non omogeneo ma tuttavia delineato dell'architettura medievale materana. a proposito dell'accostamento, del tutto pertinente, fra la Cattedrale e la chiesa di S. Giovanni, è necessario chiarire una sorta di dicotomia: le due costruzioni sono comparabili, con serrate rispondenze, per l'assetto esterno concepito in entrambe come involucro geometrico ritmato da un giro continuo di arcate cieche su paraste, cui si combina con eleganza la trama ornamentale delle finestre e dei portali.

Ma al di là del diaframma murario il codice strutturale muta radicalmente, (restando ancora affine il commento scultoreo).

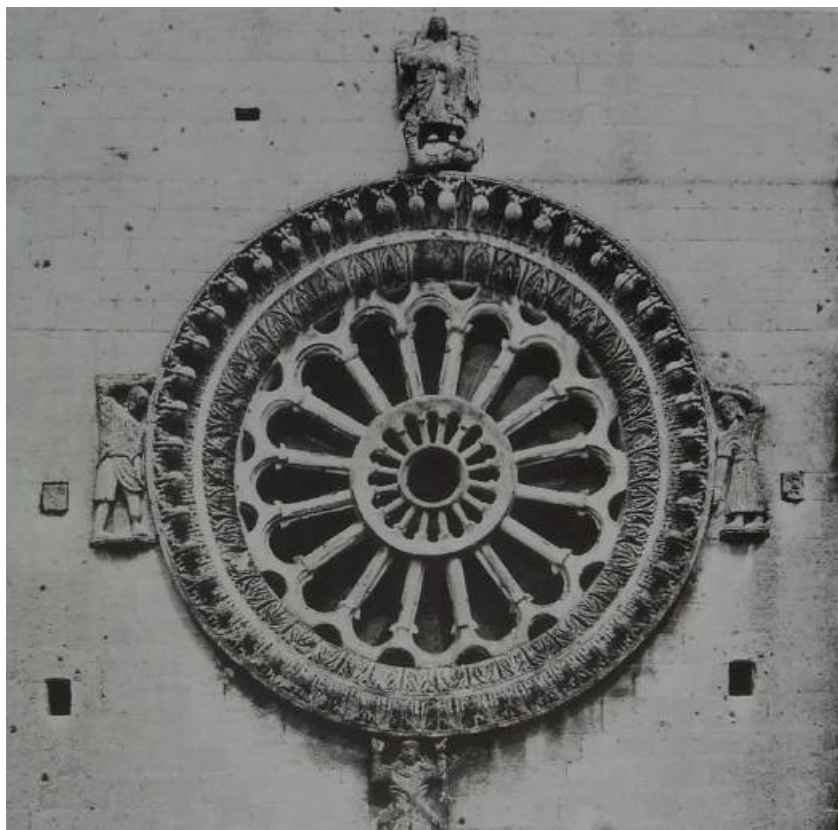
In Cattedrale l'impianto basilicale col ritmo arioso delle colonne, la copertura a capriate e la cupola sull'incrocio ripete soluzioni diffuse in Puglia fra XI e XII secolo; in S. Giovanni, invece, le tre navate coperte con volte e separate da pilastri quadrilobati, tagliate nel mezzo dal corpo trasversale, adottano forme di chiara matrice francese mediate dall'architettura della Terra Santa. Se la cattedrale testimonia quindi la longevità dell'architettura romanica pugliese. S. Giovanni, al pari di altre chiese, quali i Ss. Nicolò e Cataldo di Lecce o il S. Sepolcro di Barletta, attesta la vitalità delle relazioni della Puglia con l'Oriente latino.

A proposito della Cattedrale abbiamo sottolineato il carattere di omogeneità decorativa e di coerenza strutturale fra interno ed esterno. Ciò resta sostanzialmente valido anche se a un'analisi minuziosa affiorano «dissonanze» di volta in volta significative di una fase diversa dei lavori o imputabili all'opera di *magistri* di differente estrazione.

Non c'è dubbio che un piano unitario iniziale prevedesse non soltanto una coerente organizzazione dell'intero edificio, ma anche una omogenea veste ornamentale. In particolare a un medesimo disegno dovevano rispondere le fronti del transetto e quella occidentale. Come del resto è accaduto: ma se analogo resta il disegno, la realizzazione rivela flessioni differenti pur nell'alveo del medesimo orientamento linguistico.

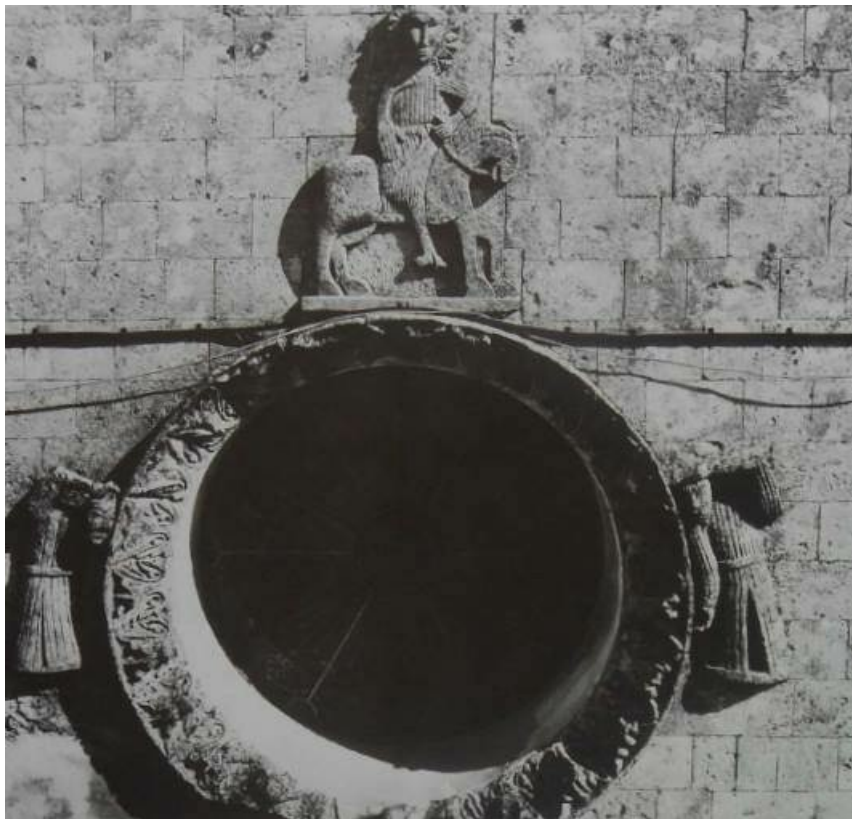
Come nei casi più frequenti, anche a Matera fra la costruzione del transetto e la conclusione del corpo longitudinale è uno scarto di qualche decennio: lo fa pensare l'accentuata sintassi geometrica e il rigore astratto delle figure del rosone con S. Eustachio, rispetto al resto delle sculture figurali, nonché la fascia ornamentale a rosette quadripetale della fronte sud del transetto, che nel resto della costruzione è sostituita da una trama vegetale ininterrotta.

Per la parte absidale completamente distrutta nel Settecento, sulla base delle estese somiglianze tra i due edifici, abbiamo ipotizzato una intavolazione simile a quella ancora visibile nel S. Giovanni (fig. 31). Su questa è opportuno aggiungere qualche osservazione: precisato che il fastigio è in parte dovuto ai lavori settecenteschi e che l'arcangelo posto al culmine della facciata ineriva così come la figuretta murata sul fianco al rosone distrutto, va sottolineata la smaccata somiglianza tra la finestra con timpano e mostri laterali e la finestra sul lato meridionale della cattedrale: somiglianza che al primo sguardo ci aveva fatto supporre che la originaria finestra absidale vi fosse stata trasferita forse in occasione dei lavori del Settecento.

20. Cattedrale. Facciata.

21. Cattedrale. Facciata. Il rosone.

Al di sopra della finestra in S. Giovanni si apre un ampio fornice fiancheggiato da due elefanti su mensole. Se è facile completare partendo dagli elementi a disposizione il disegno primitivo, ipotizzando sul dorso degli elefanti due colonnine poste a sorreggere un archivolto scolpito (a cominciare dai piedritti dell'arco tutta la parete superiore è rifatta) ed altrettanto agevole riconoscere lo stesso motivo nella parete orientale della Cattedrale di Bitonto, restano tuttavia oscure l'origine e la funzione del profondo fornice, praticabile dall'interno.

Probabilmente la Cattedrale di Bitonto, sulla base della straordinaria fedeltà al modello (la Basilica barese di S. Nicola), può offrire uno spunto: si può pensare cioè che dal modello derivi anche il misterioso arco posto in asse alla finestra absidale.

A guardar bene, la parete orientale di S. Nicola, ora cieca, appare vistosamente ritessuta nello stesso punto: tanto da far supporre che in origine, in asse con il finestrone absidale vi si accampasse un'ampia apertura arcuata.

22. Cattedrale. Fronte sud del transetto. Il rosone.

Se a Bitonto e a Matera ampiezza e posizione dominante dell'arco non sembrano rispondere a una funzione precisa, esse potrebbero trovare giustificazione a Bari nella particolare posizione della basilica nicolaiana, con la zona absidale emergente sulla linea della costa: si può pensare cioè alla esposizione di una icona del santo, che fosse ben visibile dal mare, polo devozionale e insieme punto di riferimento per i marinai.[88]

L'eco di una siffatta destinazione si conserva, per tramiti oggi dispersi, nella loggetta settecentesca aperta al sommo dell'odierna facciata (già parete absidale) della Cattedrale di Altamura: qui fra i due campanili, nell'ampio fornice chiaramente rifatto, è collocata la statua della Vergine cui la chiesa è intitolata.[89]

Il corpo longitudinale si presenta all'esterno immune da manomissioni, salvo l'ampliamento delle finestre del clairétage e, a nord, l'addossarsi ripetuto di costruzioni.

23. Matera. Facciata della chiesa di S. Domenico. Il rosone.

In armonia con il resto della costruzione le finestre della nave mediana sono ornate più riccamente a sud, verso la piazza.

Nell'espanso telaio di un archivolto trilobato sorretto da agili colonne, si susseguono, con lieve strombo, due larghe fasce a fogliame che riecheggiano il profilo trilobato esterno.

Il taglio rettangolare operato ai tempi di Mons. Brancaccio ha mutilato vistosamente la fascia interna, non tanto tuttavia da ostacolarne la restituzione al disegno primitivo. Escluso senza ombra di dubbio che si trattasse in origine di bifore, come concordemente si sostiene, le finestre dovevano presentarsi come grandi monofore archiacute leggermente trilobate. (fig. 35)

L'arco trilobo è adottato in Puglia in opere di età angioina: Pietro Facitolo da Bari negli anni fra Due e Trecento ne offre ornatissime versioni in opere scultoree e architettoniche (cfr. la tomba della famiglia Falcone a Bisceglie, la finestra sulla facciata della Cattedrale di Altamura, un portale della Chiesa dell'Assunta presso Castellaneta).

A Matera appare, nello stesso arco di tempo, in uno dei portali di S. Maria della

Vaglia, nel portale di S. Donato, in S. Francesco d'Assisi, ma sempre secondo un tracciato accentuatamente bidimensionale.

Meno omogenea è la decorazione della facciata. Il portale, (evidentemente manomesso), ha un modulo proporzionale inconsueto e nel motivo a intreccio ricorda il portale di S. Benedetto a Brindisi.

Le finestre della Cattedrale appartengono certamente agli stessi *magistri* che adornarono di sculture i portali del lato sud.[90]

Alcune asimmetrie, forse imputabili ai *magistri* muratori che attuarono il disegno, sono evidenti nella semifacciata superiore: mentre il rosone è sull'asse mediano della parete, l'intelaiatura ornamentale delle cornici, delle paraste e delle colonnine sovrapposte è tutta spostata verso sinistra; inoltre la distanza fra i motivi verticali e il margine della parete è a sinistra notevolmente minore che a destra. Non senza conseguenze: ad esempio, le figure dell'angelo e del telamone sottostante non sono lungo la stessa perpendicolare (ciò perché l'angelo è centrato rispetto alla parete, il telamone, invece, rispetto all'intelaiatura ornamentale); le arcatelle hanno infine sesto disuguale.

Nella facciata (fig. 20), al di là delle aggiunte tardo cinquecenteschesecentesche (v. le statue del portale e quelle laterali) e oltre la parziale ritessitura del portale, è opportuno sottolineare ancora qualche elemento.

Ad esempio, la luce delle finestre che si aprono in asse con le navatelle, sembra non essere quella originaria: la decorazione aggettante che ci è pervenuta — archivolto, colonnine sorrette da figure — costituirebbe cioè la cornice esterna di monofore strombate, dello stesso disegno della finestra collocata fra i due portali del lato meridionale, privata però del timpano sovrastante (fig. 30). È perciò plausibile l'ipotesi che nel settecento, quando Mons. Brancaccio allargò la duplice teoria di finestre della nave mediana, furono per così dire «svuotate», onde rendere più luminoso l'interno, anche le due finestre della facciata.

Sempre in tema di «dissonanze» è inoltre agevole notare come l'agile serie, di per sé leggiadra, di arcatelle su colonnine che si susseguono lungo il fastigio, non si lega organicamente con il già ricco apparato ornamentale della facciata.

In corrispondenza delle navatelle le ali della facciata ripetono il motivo ad arcate cieche e paraste che fascia i fianchi della chiesa; le paraste poste a segnare la tripartizione interna, annunciano là dove in una quota superiore al rosone sono concluse orizzontalmente da una breve cornice, un coronamento diverso da quello poi attuato. Elementi verticali consistenti in colonnine sovrapposte sorrette da grandi telamoni e da animali fantastici si addossano con forte aggetto alle paraste citate, interrompendosi bruscamente al livello degli animali posti superiormente: la presenza a questo punto di due elementi verticali monchi, fa pensare alla imposta di un arco che doveva dilatarsi al sommo della facciata, ad echeggiare il profilo della gran rosa e la lunetta della porta; così come appare ancora integro sul lato della chiesa di S. Giovanni (fig. 36) e sulla facciata di S. Domenico (fig. 23).

Le arcatelle, chiaramente disorganiche rispetto al sistema decorativo centrale, apparterrebbero dunque a un diverso disegno: esse, inoltre, assumono liberamente soluzioni d'eco padana, inconsuete nel romanico pugliese.

Le condizioni della pietra e la notevole altezza non facilitano la lettura delle parti scolpite: è evidente tuttavia che esse spettano, per repertorio e per fattura, a una maestranza diversa da quella cui si deve la gran parte del corpo longitudinale e della facciata. Si può ipotizzare che a una interruzione dei lavori seguì una fase costruttiva più tarda, legata a *magistri* e a committenze con ascendenze culturali

settentrionali.

Il campanile si erge a nord est a guisa di robusta torre quadrangolare con tre ordini di bifore[91], rivelando chiare assonanze con i campanili di Palo, di Melfi, di Montescaglioso.

***I sistemi decorativi.***

*Arredi medievali e decorazione pittorica*

Al XIII secolo doveva risalire anche l'arredo interno, purtroppo completamente disperso. Sappiamo per certo che un «ciborium seu cappellum lapideum» copriva l'altare maggiore: il 24 novembre del 1580 esso fu spostato «et positum super fontem batisimalem situm prope altare pietatis eiusdem Eccl. ad laudem et gloriam S.mae Trinitatis», a destra della porta maggiore della chiesa.[92]

Più tardi il ciborio fu trasferito nella «cappella magna», la cappella cioè del Sacramento, dove era ancora quando Nelli scriveva.

È facile supporre che strutturalmente il ciborio di Matera si collegasse agli esemplari diffusi in area pugliese: secondo l'insigne modello (XII secolo) della basilica di S. Nicola a Bari, nel Duecento furono eseguiti il ciborio di Alfano da Termoli sull'altare maggiore della Cattedrale di Bari e due cibori sugli altari laterali, firmati da Anseramo da Trani (entrambi smembrati); il ciborio di un ignoto *magister* nella Cattedrale di Barletta; quello smembrato di Gualtiero da Foggia nella Cattedrale di Bitonto.

A questi va aggiunto il baldacchino che corona l'altare nella chiesa di S. Maria delle Cerrate presso Squinzano, che una iscrizione greca consente di datare al 1266.[93]

A un antico coro ligneo fu nel Quattrocento sostituito quello attuale: nel citato istrumento notarile del 18 maggio 1451 i cittadini e il clero di Matera giudicano il *vetustissimum antiquum lignamineum chorum vetustate consumptum* vilissimo ormai e indecoroso per la loro bella Cattedrale.[94] Non ne resta alcun frammento, ma non è escluso che maestro Tantino, nelle parti del coro in cui più palesi affiorano «ricordi» romanici, si sia ispirato al coro antico.

Al tempo di Mons. Saraceno (1544) nella Cattedrale era anche un pulpito quanto antico non sappiamo in seguito sostituito.[95]

È lecita l'ipotesi che nel Duecento insieme con il ciborio fu costruito anche un pulpito.

Nel timpano che corona la porta «dei leoni» appare l'inconsueto inserto di un'aquila su una colonnina, ornamento che appare con funzione di leggìo sui pulpiti che si eseguivano ancora nel Duecento in Puglia e in Lucania.

Non vi è memoria della cattedra vescovile.

Alla policromia dell'interno diffusa per le pareti affrescate e per le capriate dipinte dovevano contribuire in misura non trascurabile gli argenti e gli arredi preziosi, dei quali è traccia negli inventari e nelle sante visite.

Degli affreschi che rivestivano l'involucro continuo delle pareti, resta soltanto il frammento ritagliato nel 1578 dalla retrofacciata e trasferito sull'altare dedicato alla *Madonna della Bruna* (tav. VI).

Della decorazione pittorica primitiva si trovano discontinue menzioni presso gli scrittori locali, che parlano genericamente ora di profeti[96] ora di vergini e anacoreti.[97]

Probabilmente la figura di un S. Sebastiano ricordata da Appio nel 1711,[98] ai suoi tempi visibile accanto al primitivo altare della Pietà (già nei pressi della porta principale), era affrescata.

In tempi recenti, in occasione del rifacimento dell'altare di S. Giovanni, nel 1938

fu rinvenuto sulla parete settentrionale della Cattedrale un frammento di affresco, raffigurante un Santo monaco nell'atto di reggere un libro: a documentarlo abbiamo trovato purtroppo soltanto un disegno a pastello, affatto insignificante per qualsiasi tentativo di valutazione.[99]

L'affresco della Vergine, di buona fattura, si colloca convincentemente nel secondo Duecento. I riferimenti più immediati conducono a pitture rupestri di Matera e di Altamura, databili fra Due e Trecento, prossime linguisticamente alla produzione brindisina di Rinaldo e di Giovanni da Taranto (tav. VI).

Al disopra del soffitto settecentesco, completamente dimenticata, si cela l'interessante struttura, un tempo apparente, del tetto sostenuto da tredici robuste capriate. Queste erano completamente rivestite da una gaia decorazione pittorica, in larga parte conservata (figg. 19 a, b).

24a. Cattedrale. Facciata. Un particolare del rosone.

24b. Cattedrale. Facciata. Un particolare del rosone.

25. Cattedrale. Facciata. Telamone.

26. Cattedrale. Fronte sud del transetto.

Un particolare del rosone *S. Eustachio*.

27. Porta «della piazza».

Dalla visione che abbiamo riportato in un sopralluogo nel sottotetto della nave mediana, gli ornati sembrano sufficientemente omogenei per supporre la loro appartenenza, salvo ritocchi ancora da verificare, a un'unica fase di lavori.[100]

Il silenzio assoluto delle fonti e delle cronache che stupisce se si considera 1'entità e la qualità dell'opera. Lo stesso Nelli, consuetamente prolisso, nel descrivere il pessimo stato in cui la chiesa era ridotta nel primo Settecento, parla distrattamente de «li soffitti fatti pessimamente, ed annegriti di tavole».[101]

La decorazione aniconica, ininterrottamente distesa, consiste in motivi vegetali e geometrici; la presenza, all'estremità di una tavola minore, di un piccolo leone rampante tracciato agilmente con un una linea di contorno bianca, lascia sperare in altre imprese araldiche e, magari, in qualche iscrizione.

La tecnica adoperata è una tempera distesa sulle superfici senza preparazione, salvo un preliminare disegno che in alcuni punti sembra inciso nel legno.

Le facce dei puntoni e della larga carena centrale (figg. 19 a, b), che corre al sommo della struttura lungo tutta la navata, recano i motivi vegetali più importanti,

consistenti in steli rettilinei con fiori rigogliosi e racemi simmetrici, oppure in analoghi fiori legati da densi girali. Per certo erano decorate anche le facce laterali e inferiori delle robuste catene: abbiamo soltanto intravisto, sul fianco di una catena in prossimità dell'abbaino, la traccia vaga di motivi circolari (forse clipei includenti figure?).

Da una capriata all'altra, poggiata ai puntoni, corre una serie degradante di tavole minori, con evidente funzione ornamentale; al disopra si distende, portata dagli arcarecci, la tavolatura che forma il letto dei coppi. Sì che da un capo all'altro della chiesa, ai lati della carena del colmo, si sviluppa l'ordito fitto di fasce minori longitudinali, gaiamente dipinte con motivi in prevalenza geometrici: denti di sega in prospettiva; spina di pesce; esagoni allungati; oltre un sinuoso tralcio con foglie slanciate o un esile racemo ondulato.

Lungo i puntoni, tra le tavole longitudinali ora descritte, si inseriscono tavolette rettangolari che ripetono tutte, uniformemente, il giglio francoangioino inscritto in un cerchio. La presenza e la iterazione del motivo non sono per noi senza significato. Possono cioè stare a indicare il tipo di committenza, la più verosimile del resto alla luce delle connessioni politiche e culturali, in precedenza tratteggiate, per gli anni fra il Due e il Trecento.[102]

28. Porta «della piazza», particolare.

29. Porta «della piazza», particolare: Abramo.

La dispersione delle coperture lignee medievali delle cattedrali pugliesi in occasione dei ripetuti restauri non consente di istituire diretti confronti. Le tracce di cui disponiamo (v. Bitonto, per esempio) sono purtroppo irrilevanti, se si eccettua un caso.

Nella seconda metà del Trecento una vivace decorazione pittorica fu distesa sulle travi, ora distrutte, della copertura lignea della Cattedrale di Nardò. Essa ci è nota grazie a una accurata riproduzione in tavole ad acquerello, eseguita al decadere del secolo scorso.[103]

La profusione degli ornati, i temi sacri (simboli degli Evangelisti, Cristo e la Vergine fra gli Apostoli inclusi in nicchie trilobate) e profani (figure mostruose e araldiche, rappresentazione dei mesi) accostati con fantasia bizzarra, le fiorite soluzioni decorative e le «drôleries», chiaramente desunte da miniature si vedano le frequenti figure di draghi dalla coda terminante in rigogliose volute fogliate introducono decisamente nel clima gotico cortese.

La direzione culturale, per le chiare affinità di repertorio, è quella che Bologna addita per le «drôlerie » anglicizzanti del soffitto nella sala magna allo Steri di Palermo, legate alla conoscenza diffusa lungo gli itinerari del Mediterraneo di opere come i codici miniati nell’East Anglia nel primo Trecento.[104]

Ne abbiamo parlato per attenuare 1’isolamento dell’opera materana, per inserirla anzi in un discorso che pur in assenza del tessuto connettivo, irreparabilmente lacerato, riesca a legare insieme, al di là del dato strutturale, le due imprese, entrambe espressione del patrocinio culturale dell’aristocrazia angioina.

*La decorazione scultorea*

Il corpo longitudinale lascia dedurre che la costruzione, condotta secondo un progetto unitario sia contenibile entro un arco di anni relativamente breve: ciò è essenzialmente manifesto per la continuità e omogeneità del discorso decorativo.

Come di consueto, la decorazione si addentra nel lato sud, esposto alla piazza. Il lato settentrionale, pur omogeneo al resto della fabbrica, ne semplifica il discorso ornamentale, affidato esclusivamente al ritmo sorvegliato delle arcatelle e delle paraste e al lieve nastro ornamentale che margina tutta la costruzione. Anche i due portali che vi si aprono (in parte manomessi) riducono il decoro nitido gioco delle cornici.

Come risulterà dall’analisi che segue, il *corpus* dei capitelli medievali superstiti, pur nella eterogeneità dei tipi, mostra evidenti i segni di una contemporaneità di esecuzione. Anche le sculture all’esterno del lato sud, le più ricche dell’edificio, si legano per molti aspetti ai capitelli; cosi gran parte degli ornamenti della facciata, ad esclusione, come si e notato, del coronamento ad arcatelle sorrette da colonnine. Le finestre della navata centrale, nelle ricche cornici scolpite, riassumono i caratteri predominanti delle stesse maestranze, di esse segnando, probabilmente, l’estrema produzione.

I lavori della cattedrale procedettero da oriente verso occidente: scomparsa ogni traccia della originaria parete absidale, del primo momento esecutivo restano i bracci del transetto, sulla cui fronte sud si conserva pressoché integro (fig. 5) l’interessante apparato decorativo, sottratto alla visione dalla piazza per raddossarsi dell’episcopio.

Lungo il fastigio, spezzato alle estremità, e lungo i lati, corre una elegante fascia a rose quadripetale inscritte entro cerchi, che in Puglia abbiamo visto adornare il tamburo della cupola nei Ss. Nicolò e Cataldo di Lecce e gli stipiti del portale sul fianco nord del S. Sepolcro a Barletta;[105] due leoni su mensole, ora isolati, in origine forse erano collegati mediante elementi verticali con la parte interiore della parete, da secoli inglobata nella costruzione del *palatium*. L’ampio rosone (ora senza raggiera) (fig. 22) serba tre delle quattro figure disposte lungo gli assi ortogonali, al sommo, in posizione gerarchica. Un Santo cavaliere, certamente S. *Eustachio* (fig. 26); ai lati rigorosamente simmetrici, due personaggi nell’atto di reggere la gran rosa (Tav. IV).

Il fascino di queste figure consiste nella straordinaria capacità del lapicida di ridurre la forma in sigle astratte. Attraverso un processo di radicale stilizzazione, ogni referenza naturale è rivissuta in termini di schematizzazione geometrizzante.

Un’unica *silhouette* racchiude il cavallo e il Santo, efficacemente riassunto nel cerchio della grande aureola e nella matassa di linee parallele che ne solcano le vesti: unico riferimento alla moda del tempo l’elegante cintura con fibbia e lungo pendaglio, accessorio ricercato che appare, ad esempio, nell’abbigliamento regale dei personaggi rappresentati a Bitonto sulla notissima lastra dell’ambone di *Nicolaus* o a Bari sull’archivolto federiciano del castello.[106]

30. Lato sud, finestra.

La ferma sigla del Santo materano evoca assonanze con prodotti orientali, vorremmo aggiungere armeni, per rendere più una suggestione che una evidenza di rapporti. Il tipo di panneggio, tuttavia, quasi ottenuto con la stecca su una docile materia, richiama effetti propri allo stucco. Le vesti profondamente solcate e geometrizzate del bassorilievo con *Cristo*, murato fra *Pietro* e *Paolo* sulla facciata della Chiesa di S. Biagio,[107] provano la presenza di un indirizzo preciso nella produzione scultorea locale.

Le due figure ai lati del rosone (tav. IV) risultano dalla giustapposizione di entità plastiche distinte; corpo, teste, braccia tradotte in forme volumetrico astratte sono intatti montate con spregiudicatezza «cubista», lasciando le giunzioni nella massima evidenza. Carattere peculiare di questi prodotti è la concezione stereometrica astratta della forma, percepibile del resto nello stesso organismo architettonico.

I capitelli fra loro uguali per materia e per dimensioni, nonostante la singolare varietà tipologica, sono stati senza dubbio eseguiti contemporaneamente da una maestranza omogenea. Scolpiti nella bionda pietra locale si presentano

parzialmente dipinti: a fingere il granito dei fusti delle colonne, sugli abachi di tutti i capitelli e anche sul calato dei semicapitelli della retrofacciata e dell'incrocio, è stato disteso uno spesso colore grigio violaceo. Quando si procedette al vivace rivestimento cromatico dell'interno certamente si volle, almeno in parte, intervenire anche sulla residua decorazione medievale (fig. 7).

Studiati minuziosamente da Morsch[108] che ne individua e classifica i tipi iconografici (a otto foglie, con figure, con aquile, a due ordini di foglie di felce, a tre zone di palmette) e ne cerca le ascendenze culturali, i capitelli materani hanno già in altra occasione fermato la nostra attenzione, nel più generale discorso sulla produzione scultorea d'età e d'eredità sveva e sulle relazioni della Puglia con l'Oriente latino.[109] Sono questi in effetto gli ambiti culturali entro i quali trova spiegazione la scultura ornamentale della Cattedrale e del S. Giovanni di Matera.

Particolarmente interessanti i tre capitelli figurati che in posizione privilegiata sono collocati in prossimità della porta principale. Nell'apparente casualità, il ripetuto accostamento per coppie di capitelli di analogo impianto adombra un programma iconografico unitario pur elasticamente attuato.

Il secondo capitello del lato sud (2 s), con quattro mezze figure femminili disposte agli angoli, riprende come ha visto correttamente Morsch il modello ellenistico della «donna con viticci»[110] (fig. 13).

Qui vogliamo sottolineare il singolare processo di astrazione cui l'ignoto *magister* ha sottoposto il modello antico. Le foglie, i petali, gli steli delle parti vegetali, le pieghe delle vesti sono ridotte in rigorose forme geometriche (linee parallele, curve, cerchi) costruite secondo limpidi rapporti di simmetria. La costruzione in quadrato dei quattro quadrifogli, i ritmi anulari concentrici delle pieghe, le diagonali descritte dalle braccia e dagli steli, convertono in astratta grafia lo spunto naturalistico. A prodotti fittili[111] rinviano le testine fittamente chiomate (coronate quelle angolari, senza corona quelle sotto il blocchetto dell'abaco) assai prossime alle teste isoformi disposte in teoria sull'architrave della «porta dei leoni» e su quello del portale di S. Giovanni (figg. 32-33).

La forza di astrazione notata si attenua, cedendo a effetti di denso plasticismo, nei due capitelli figurati del lato nord (1n-2n), evidentemente è mutato l'artefice, ma analogo resta lo schema adottato, ancora affine l'area culturale da cui sono assunti i modelli. Chè anche qui è avvertibile l'eco di forme desunte dall'antico, questa volta romaneprovinciali. Non è certo possibile pretendere di individuare gli immediati modelli, ma che *magistri* attivi a Matera nel Duecento, potessero guardare con interesse, ad esempio, le sculture romane murate nella imponente costruzione incompiuta della SS. Trinità di Venosa,[112] appare probabile (figg. 11-12).

Ma per noi appare interessante notare come l'uno e l'altro capitello, superata l'impressione immediata che se ne ricava di prodotti arcaizzanti e ritardatari, nonostante il bloccato rilievo e la fissità dei personaggi, si presentino alla fine come inaspettato significativo documento della realtà sociale del tempo.

Se alla sinistra della gran rosa della facciata si è voluto raffigurare un artigiano (fig. 21), qui sono presentate, è indubbio, altre categorie sociali: intellettuali e dignitari, ci sembra.

31. Matera. Chiesa di S. Giovanni: parete absidale.

32. Cattedrale. Porta «dei leoni».

33. Matera. Chiesa di S. Giovanni. Portale.

Nel capitello (1s) (tav. V, fig. 12a) il personaggio con turbante, orecchini a grande cerchio e vesti eleganti (tunica ricamata, sopravveste, manto) è un saraceno; il secondo è un vegliardo con la lunga barba racchiusa nella mano destra (un filosofo?), ricca tunica con ricami gemmati e galloni sulle maniche, il mantello che cade simmetrico dalle spalle legato nel mezzo da un cordone secondo la foggia notata sulla lastra dell'ambone di Bitonto.

Il terzo è, forse, un rappresentante del clero, con cappello di feltro sui capelli pettinati alla moda e pesante sopravveste chiusa al collo e ai polsi.

L'importanza sociale dei personaggi e testimoniata dal ricco e vario abbigliamento.

Com'è noto e come attestano diffusamente fonti iconografiche del Duecento, i popolani, gli artigiani in particolare, in luogo delle due tuniche, la seconda delle quali sempre molto ornata (cicladica, guarnacca), indossavano una sola tunica corta (gonnella), priva di ornamenti e monocroma.

Nel capitello vicino (2s) (tav. V, fig.11), quasi a perpetuare nei secoli una riunione tra personaggi di pari rango, sono raggruppati: un uomo con cappello di feltro e manto riccamente panneggiato, un personaggio con cappello a punta, un giovane

imberbe con cuffia leggera sui capelli ondulati, mantello e tunica; un uomo maturo dall'aspetto grave, vestito con ricercata eleganza, con fregio gemmato sulle maniche della tunica, aperta avanti nel mezzo, e un morbido copricapo sui capelli lisci.

É evidente che si possono avanzare soltanto congetture, ma è altrettanto evidente che i personaggi elencati non sono presentati dal pianificatore dei temi iconografici con intenti precipuamente decorativi; con la volontà, se mai, di far emergere, attraverso uomini reali, un momento contemporaneo, egli riunisce un filosofo, un medico, un notaio, un rappresentante del clero, un'autorità civica, eccetera.

Ci troviamo di fronte a una scelta iconografica profana da inserire nel giro più vasto dell'arte laica europea. Punto molto importante, ci sembra, ai fini dì verificare il grado di autonomia dei *magistri* materani rispetto alla tradizione iconografica consueta nelle cattedrali romaniche del regno meridionale.

Disponendo del *corpus* della produzione scultorea di età aveva e di eredita sveva della Puglia e della Lucania e, per via di rinvii di quasi tutta l'Italia meridionale, ci sembra di poter affermare che il punto di contatto più sensibile, non certo al livello di flessione del linguaggio, ma di libera assunzione di temi laici, è nello straordinario ambone di Ravello, firmato da Nicola di Bartolomeo da Foggia nel 1272.[113]

È chiaro, e lo abbiamo già altrove detto, che la formulazione iconografica dei capitelli con busti angolari appartiene a una matrice «federiciana» per gli indiscutibili nessi con la produzione ritrattistica imperiale. Ma l'attenzione al reale al di là del ritratto celebrativo, si incontra in ambito meridionale ancora in età manfrediana e protoangioina. In particolare colpiscono le affinità con il cavaliere di Benevento studiato da Rotili e con il paggio reso noto da Valentiner.[114]

Non si deve trascurare infine che nei decenni in cui fu attivo il cantiere della Cattedrale di Matera, la Puglia e la Lucania erano attraversate dalle più vivaci correnti nordiche e orientali, e che tra Lucera, Lagopesole, Melfi, si incrociarono prestigiosi *magistri* italiani e stranieri: lo stesso Nicola di Bartolomeo da Foggia operò molto probabilmente a Lagopesole, e fu attivo per certo a Lucera e a S. Maria di Real Valle.[115]

Per quanto riguarda la sequenza di capitelli a otto foglie con pesanti frutti penduli dallo apice ricurvo, è necessario notare che essi traducono pesantemente, ma non senza eleganza, i capitelli a *crochet* di matrice cistercense, diffusissimi in ambito svevo.

I più diretti confronti conducono oltre che nel S. Giovanni di Matera, alla chiesa di S. Maria d'Aurio, presso Surbo: affinità meno stringenti possono cogliersi con i capitelli del loggiato sul fianco di S. Maria delle Cerrate, presso Squinzano.

Il capitello 4s (fig. 18) è paragonabile a quello con i densi *crochet* lobati dell'ambone di Nicola di Bartolomeo da Foggia; in verità il confronto, utile per segnalare la identica radice culturale, consente soprattutto di cogliere quali differenze dividano i due manufatti: la materia resa duttile, elastica e viva dal maestro foggiano, a Matera, conserva il suo spessore immoto, accogliendo soltanto in superficie l'elegante trama ornamentale

La simbiosi tra figura e elemento vegetale, squisitamente interpretata nel cantiere gotico di Castel del Monte o nella bottega foggiana,[116] si avverte in ciascuno dei gruppi di figure, ove il busto umano tende a sostituirsi o ad assimilarsi al *crochet* e al frutto angolari.

L'immota densità dei volumi come rappresi certi solchi, certe ondulazioni delle

superfici richiamano effetti propri ai prodotti fittili se è riconducibile nei particolari alla consuetudine con una materia plasmabile come la creta, rivela in sostanza il persistere di una concezione «romanica» della forma. Si tratti di frutti o di foglie, di uomini o di aquile, salvo la grafia superficiale di alcuni ornamenti a volte graffiti o incisi, manifestamente prevale il senso della massa. Le stesse notate «citazioni» dall'antico producono esiti formali antitetici a quelli perseguiti nei cantieri federiciani (Castel del Monte, Lagopesole, Capua). Tuttavia, e non sembri contraddittorio, la cultura dei lapicidi materani è di matrice federiciana: sia per i capitelli con busti angolari sia per i densi crochet dei capitelli a otto foglie i riscontri, abbiamo visto, conducono a Troia, a Lagopesole, a Ravello.

Ma è soprattutto «Federiciano» quel guardare all'antico per recuperare il dato naturale o, come nel nostro caso, il patrimonio compositivo e proporzionale. É poi interessante verificare, ci sembra, che cosa per i *magistri* materani è «antico»: certamente la statuetta fittile di Timmari, il rilievo funerario di Venosa, il capitello ellenistico o l'antefissa di un tempio dell'area circostante. Come si vedrà oltre, ciò varrà ancora per gli scultori materani del Cinquecento per i quali, accanto al reperto archeologico assumerà il ruolo di «modello antico» anche la produzione sveva locale: è per questo che nelle cornici esterne al cappellone del SS. Sacramento appariranno, accanto alle antiche, citazioni duecentesche[117] (figg. 52-53).

La perplessità espressa da Morsch circa la presenza a Matera di interessi volti all'antico,[118] si risolve, secondo noi, alla luce della realtà culturale fiorita nel meridione negli ambiti svevo e protoangioino.

All'interno della notata comunità di stile, tra i *magistri* che eseguirono i capitelli, si notano atteggiamenti formali e soprattutto spunti tipologici di diversa estrazione.

Morsch insiste sul carattere bizantino da collegare a esemplari di Costantinopoli, Ravenna, Cairo risalenti al VI secolo di due capitelli a ispido fogliame (1s, 4s); a esemplari altamurani sono paragonali i capitelli a rigide fogliette distribuite in tre zone (5s) (figg. 15-16).

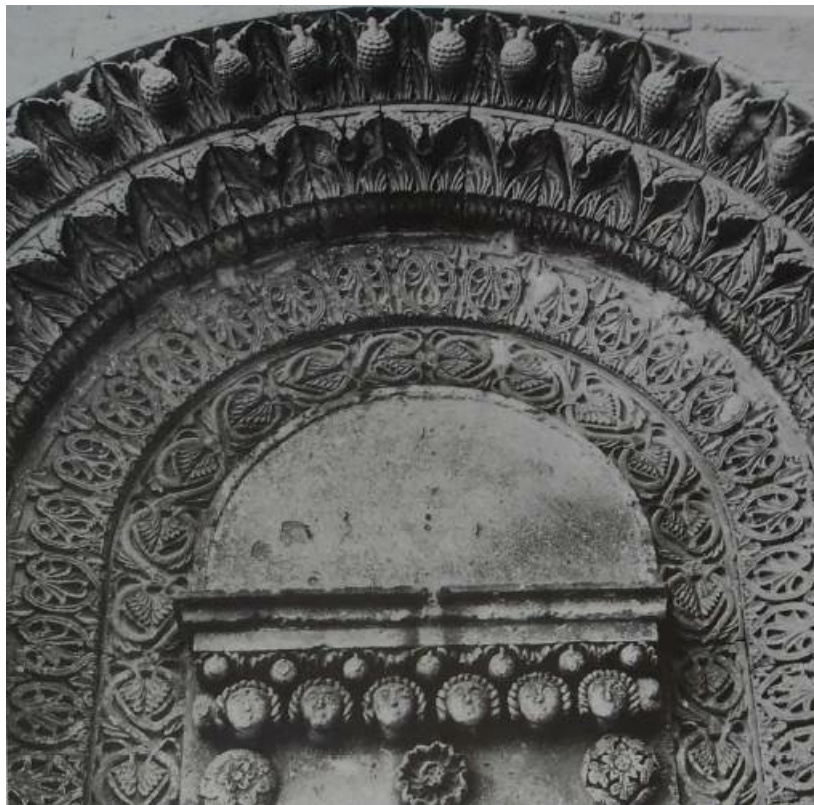
Analoghi nello schema al tipo a otto foglie con frutti angolari, i due semicapitelli con aquile (7s, 7n) (fig. 15) sono correlati per la presenza dell'aquila ad ali chiuse al capitello del portale dei Ss. Nicolo e Cataldo a Lecce e al capitello di Meli da Stigliano nel castello barese. Ma su tutti prevalgono i rinvii alla decorazione scultorea della chiesa leccese.

Alla luce di quanto precede non c'è dubbio che alla esecuzione dei capitelli fu impegnata una omogenea maestranza, la cui connotazione culturale è andata emergendo dal discorso fin qui tentato. Ma è altrettanto evidente che in pari tempo e secondo valenze espressive a nostro parere molto affini, operarono i *magister* cui si deve gran parte della decorazione esterna.

Lungo il lato meridionale si aprono la porta «dei leoni» (fig. 32) e la porta «della piazza» (fig. 27), con una finestra riccamente ornata nel mezzo (fig. 30). Stipiti e archivolti accolgono fitte trame ornamentali direttamente collegabili alla decorazione scultorea dei Ss. Nicolò e Cataldo a Lecce. Il taglio stesso della porta «dei leoni» ripete alla lettera, anche nel particolare delle testine in fila sull'architrave, il modello leccese, del resto fedelmente ripreso sul fianco della chiesa di S. Giovanni (fig. 33) ancora a Matera.

A differenza dell'altra, la «porta della piazza» non ha fin qui attratto l'interesse degli studiosi: al di là dell'eleganza del profilo fittamente lobato dell'archivolto (reminiscenza probabile di una pagina miniata o di una «mensa» lunata), essa merita attenzione per la presenza di due monaci a tutto tondo, poggiati sulle forti mensole

laterali: l'uno in preghiera (purtroppo acefalo), l'altro seduto a meditare sulle pagine di un libro aperto sulle ginocchia (fig. 28). Scaturisce immediato il collegamento con i benedettini del vicino monastero di S. Eustachio, anch'essi certamente partecipi, forse anche a livello di consulenza iconografica, del vasto programma relativo alla costruzione della Cattedrale. Impressiona il taglio cubico della figura del leggente, ancora chiusa si direbbe nel blocco di pietra, le cui facce laterali, appena scalfite, rendono con energia la forma umana, tutt'uno col rozzo sedile.

Nel campo della lunetta è inserita una piccola lastra con il nome di ABRHAM inciso a grandi lettere, il patriarca raffigurato seduto, con folte chiome e barba, un libro nella sinistra (fig. 29).

34. Cattedrale. Porta «dei leoni»: particolare.

Non omogenea alle altre sculture del portale di più fine fattura, la lastrina proviene probabilmente da un altro contesto. La collocazione sulla porta allude forse alla «porta del Paradiso»; è noto in area pugliese il tipo iconografico del «seno di Abramo», nel contesto delle rappresentazioni del Giudizio Universale (Bitetto, Brindisi, Spoleto, Galatina).

Abbiamo indicato alcune asimmetrie nell'impaginazione della facciata e suggerito quello che doveva essere il primitivo disegno c'è la zona superiore.

Resta adesso da considerare la gran rosa accompagnata da quattro figure (fig. 21) lo schema è quello del rosone di S. Eustachio, ripetuto sulla facciata di San Domenico (fig. 23) e certamente, come lasciano dedurre le parti superstiti (fig. 70), su quella di S. Giovanni, secondo una soluzione iconografica precipua dell'ambiente materano se si eccettua il rosone trecentesco della cattedrale di Altamura, con una figuretta nella parte inferiore a guisa di telamone, pur numerosi rosoni pugliesi non presentano affinità con quelli di Matera.

Per trovare qualcosa di equivalente dal punto di Vista compositivo occorre andare a Ruvo, dove, sulla facciata della Cattedrale al disopra del portale maggiore, si apre una piccola rosa, schermata da una fine transenna e accompagnata da quattro sculture: ai lati due angeli, in alto una lastra molto abrasa con la traccia vaga di una figura (un'aquila o un angelo?), in basso, molto frammentario, un leone avvolto dalle spire di un rettile.

35. Cattedrale. Lato sud, finestra della navata centrale.

A Matera intorno al rosone della facciata della Cattedrale, non insolito per dimensioni nell'architettura meridionale, sono collocati, al sommo l'*Arcangelo Michele* nell'atto di trafiggere il drago che gli si attorce sotto i piedi, a sinistra, nel gesto di reggere il rosone una figura maschile vestita di breve «gonnella», a destra, in atteggiamento simmetrico, un uomo con lunga tunica; seduta in basso, con le braccia levate a mo' di atlante a sorreggere il gran cerchio della rosa, una figura in ricche vesti (tunica ricamata, manto e ghirlanda perlata sul capo).

Esaminati singolarmente i personaggi elencati sembrano portatori di un messaggio abbastanza accessibile. Chiarissima e indiscutibile si pone fra tutte l'identità dell'arcangelo, raffigurato secondo la formula iconografica propria al S. Michele del Monte Gargano, e di là già prima del Mille diffusa lungo le vie dei pellegrini per tutto l'Occidente.

In area pugliese lucana lo si incontra sovente in opere di scultura o nel corredo pittorico delle chiese.

A Siponto, ai piedi della Santa Montagna, appare scolpito su un capitello del portale di S. Leonardo; a Trani, sui capitelli ai lati del portale centrale della chiesa di Ognissanti; a Molfetta, ancora su un capitello all'interno di S. Corrado; nella cattedrale di Ruvo entro la lunetta della bifora posta sul portale maggiore; a Montescaglioso, nell'importante abbazia dedicata all'arcangelo; a Matera, infine, con significativa insistenza e sempre inerente ai rosoni della facciata principale, in Cattedrale, in S. Domenico e in S. Giovanni.

Anche la posizione dominante riservata nei monumenti materani all'arcangelo ha un significato manifesto. Come noto grazie a una lunga tradizione di studi, risale ai tempi carolingi la consuetudine di riservare al culto dell'arcangelo le parti alte della chiesa. Si parla anzi, a tal proposito, di un *culte aérien* di S. Michele, da collegare, secondo un liturgista del XII secolo (Beleth, *Divinorum officiorum explicatio*) all'apparizione dell'arcangelo sulla vetta del Gargano, l'8 maggio del 492.

Da ciò deriverebbe non soltanto la costruzione in *summitate* dei piu importanti santuari dedicati all'arcangelo (basti citare Monte S. Angelo, Mont Sanit Michel, Aiguille du Puy), ma anche la collocazione in alto, nelle chiese, di cappelle o nicchie a lui dedicate (generalmente poste al di sopra del portico o del nartece o sulle torri).

Vallery Radot, che ha portato avanti brillantemente la ricerca sulle «chapelles hautes dediées a Saint Michel». nella linea delle indagini avviate nel secolo scorso da Crosnier, nota: «[...] l'emplecement habituel de ces chapelles audessus de la porte des eglises semble avoir influencé l'iconographie de certains sculptures placées dans le voisinage des portails, et consacrées à la lutte de l'archange saint Michel contre le démon». In particolare considera l'iconografia di alcuni portali romanici della Borgogna e alcuni capitelli dove l'arcangelo in lotta contro il demonio appare come «gardien de l'huis du sanctuarie».[119]

Non c'è dubbio che l'arcangelo trionfante sul drago domina, in veste di *custos ecclesiae*, anche nei monumenti pugliesi e lucani, ora all'esterno (al disopra e nel tessuto stesso del portale) ora all'interno (rivolto sempre verso l'ingresso).

Anche la iterazione a Matera del tema e del tipo iconografico può trovare persuasive e concomitanti motivazioni, per un verso nella vicinanza dell'abbazia di Montescaglioso e nella presenza dei Benedettini dell'ancora fiorente comunità di S. Eustachio; per 1'altro nei rapporti con Monte S. Angelo, alimentati dai legami con l'abbazia di S. Maria di Pulsano.

La diffusione del culto dell'arcangelo in area materana trova ulteriori conferme nelle superstiti immagini affrescate sulle pareti dei santuari rupestri: in S. Lucia alle Malve, trionfante sul drago (La Scaletta, *Chiese rupestri Matera*, cit., tav. 19), nella cripta del Peccato Originale, insieme con Gabriele e Raffaele (*ibid*., tav. 10), nella chiesa della Madonna de Idris e in quella di Cristo alla Gravinella.

Ma quando si vogliano interpretare globalmente le figure che si accampano intorno al rosone, il problema si complica.

Di recente, in un nitido contributo, Miranda analizzando il rosone maggiore della Cattedrale e quello di S. Domenico, ha riconosciuto in entrambi la rappresentazione della «ruota della Fortuna».[119bis]

Vedendo nel S. Michele una figura regale, la studiosa può senza problemi passare a interpretare l'insieme come traduzione iconografica dei quattro noti momenti *regnabo, regno, regnavi, sum sine regno* che segnano la mutevole vicenda dell'umano destino; inoltre negli atteggiamenti forzati o impacciati delle figure laterali (particolarmente in S. Domenico), può cogliere i segni dello sforzo contrastante di chi tenta di arrampicarsi o di chi rovina in basso.

Può giovare, a chiarire pur in misura modeste il problema, (l'argomento richiede un vaglio molto meno affrettato), passare in rassegna e porre a confronto tutti i casi in cui a Matera figure umane si accampano intorno a un rosone:

1 in Cattedrale, sulla fronte sud del transetto (fig. 22), domina S. Eustachio, patrono della città, titolare del convento benedettino entro la cui area era sorta la cattedrale e il *palatium*; ai lati due personaggi simmetrici, posti a reggere in atteggiamento speculare la rosa con lunghe tuniche a fitte pieghe, quello di sinistra con il capo chiuso, sembrerebbe, in una cotta (forse un guerriero crociato?); la quarta figura è irrimediabilmente scomparsa;

2 ancora in Cattedrale, sulla facciata (fig. 21) è il rosone più completo, posteriore al precedente e stilisticamente rapportabile alle sculture esterne del lato sud e ai capitelli figurati dell'interno (figg. 11-12);

3 in S. Giovanni sono individuabili alcuni frammenti provenienti dal rosone un tempo aperto sulla parete ovest: l'*Arcangelo Michele*, ora posto sul fastigio della parete absidale (fig. 31), e una figuretta vestita con brache larghe e maniche a sbuffo (ricordata come un angelo dai pochi che l'hanno notata (fig. 69), dal Settecento murata sul lato meridionale, presso il campaniletto a vela; non c'è dubbio che si tratti di uno dei personaggi posti a sostenere il rosone scomparso.

4 in S. Domenico, sulla facciata, un rosone ancora integro (fig. 23) propone immutato lo schema adottato nella cattedrale, con *S. Michele* trionfante sul drago, accompagnato da tre impacciati «telamoni».

È dunque muovendo dal dato incontrovertibile fin qui emerso la presenza di S. *Michele* e in un caso di S. *Eustachio* che secondo noi va riproposta la interpretazione iconologica dei rosoni materani.

Ma se è ben vero che l'arcangelo e il santo, collocati là dove dovrebbe sedere in trono il sovrano, spezzano il legame che nella rappresentazione della «ruota della Fortuna», intercorre tra le figure coinvolte nell'inarrestabile moto circolare, appare anche innegabile che almeno nel rosone maggiore della Cattedrale se ne può cogliere una reminiscenza, per la differenziazione sociale manifesta nell'abbigliamento dei personaggi. In questo senso e entro questi limiti attraverso mediazioni correttamente individuate da Miranda può dirsi qui assunto lo schema iconografico della «ruota della Fortuna».

A questo punto ci sembra notevole che la figura di sinistra sia presentata così come di consueto nel Duecento sono effigiati gli artigiani. Scorrendo opere di scultura e miniature raffiguranti i mestieri, numerosi *artifices* intenti nel lavoro della bottega o del cantiere o dei campi possono affiancarsi iconograficamente al nostro personaggio (si veda il particolare denso di naturalezza della tunica rimboccata nella cintura).

Tirando le fila del discorso, anche la rappresentazione del rosone principale della cattedrale, grazie ai tre telamoni, è per così dire proiettata nella dimensione sociale. Se la nostra ipotesi è valida, il rosone entrerebbe a far parte di un vasto programma iconografico, di cui possono sfuggirci alcuni nessi, ma non certo le linee fondamentali: si ricordino i suggerimenti più o meno espliciti che sono scaturiti dall'analisi del rosone di S. Eustachio, dei capitelli figurati dell'interno, della «porta della piazza».

In questa confluenza del sacro e del profano, nell'appariscente spontanea ingerenza della dimensione umana e sociale nell'universo figurato della cattedrale, risiede per noi uno degli aspetti più stimolanti e ricchi di suggestione dell'insigne monumento.

Anche dagli altri rosoni possono derivare spunti in questa direzione (la figuretta superstite già sulla facciata del S. Giovanni, farebbe pensare, ad esempio, a un paggio saraceno). Resta comunque accertato che un residuo dello schema iconografico della «ruota della Fortuna» nonostante tutto perduri e che è nell'area culturale benedettina che devono cercarsi i più persuasivi modelli: si vedano in particolare le due redazioni del tema contenute nel manoscritto 189 di Montecassino (pp. 145 e 146).[120]

La luminosità che deriva all'interno dalle vaste aperture, segna un particolare momento della concezione della luce e dell'accoglimento di innovazioni «gotiche» in seno alle tenaci forme romaniche.[121]

Nel XIII secolo nelle cattedrali pugliesi si procedette da un lato al rinnovamento

dell’arredo marmoreo degli interni (cibori e amboni in particolare), e all’arricchimento ornamentale degli esterni (protiri di portali, cornici di finestroni, sculture isolate molto aggettanti dalle pareti) certamente in armonia con una concezione rinnovata dello spazio urbano, dall’altro all’ampliamento delle fonti di luce.

Senza produrre grandi mutamenti nelle strutture, gli architetti innovano in tal senso il volto delle cattedrali: grandi rosoni sono aperti sulle facciate principali e sulle fronti dei transetti, nuove e ampliate finestre si allargano sulle vaste pareti. La luce penetra generosa, inondando gli interni, sovente filtrata da transenne.

Nei giganteschi rosoni frequenti in Puglia si sommano, con esiti di raffinata eleganza, la interpretazione simbolica della rosa e la concezione metafisica della luce, che nell’Ile de France aveva da tempo portato a sostituire le stesse pareti con le colorate stesure delle vetrate. La diversità degli esiti formali non ottunde la rispondenza delle motivazioni filosofiche e simboliche.

Le rose dell’architettura gotica, «cercles de perfection, symboles de rotation cosmique, […] figuraient le jaillissement créateur, la procession de la lumière et son retour, cet univers d’emanations radieuses et de reflets que décrit la theologie dionysienne».[122]

***Considerazioni sulla scultura, sulla pittura e sull’architettura a Matera fra Due e Trecento.***

Fra il XII e i1 XIII secolo l’arte dei Crociati lasciò in Terra d’Otranto una viva impronta e, per quel che concerne la scultura decorativa, favorì il formarsi di un filone locale coerente e longevo. Il monumento chiave è costituito dalla chiesa dei Ss. Nicolò e Cataldo (1180) a Lecce: salutata con entusiasmo da Bertaux quale inattesa «église bourguignonne de *pietra leccese*, dans une enveloppe d’architecture gréco-apulienne», dal Kronig è stata accostala alle «Hallenkirchen» poitevine e inclusa nell’area d’influenza dell’architettura dei Crociati (cfr. le Cattedrali di Beirut e di Tortosa)[123] cosi dalla Wagner-Rieger, che riprende e approfondisce il confronto, già in Bertaux e in De Vita,[124] con la chiesa più tarda di S. Giovanni a Matera, Morsch, estendendo l’analisi all’apparato scultoreo, individua ulteriori relazioni tra la chiesa leccese e monumenti della Siria.

A partiti ornamentali e a tecniche islamiche allude chiaramente tutta la decorazione scultorea della chiesa, straordinariamente omogenea anche nella esecuzione. Alla Sicilia e a modelli islamici in legno o stucco, avevano pensato già Schulz, Bertaux, Toesca.[125] Morsch, nella fitta rete di relazioni fra cultura orientale e occidentale, individua la via che conduce direttamente in Siria, nella scia dei Crociati.[126]

Nella prima metà del XIII secolo il S. Giovanni di Matera ripropone un’analoga situazione culturale. Acquista un senso preciso, a nostro parere, il fatto che una comunità proveniente dalla Siria edifichi a Matera una chiesa decisamente affine, per 1’architettura e per parte della decorazione scultorea, alla chiesa leccese: ciò autorizza a supporre una maestranza attiva in Terra d’Otranto, la cui ascendenza culturale era ben nota.

Se l’eco delle forme architettoniche dei Ss. Nicolò e Cataldo sembra dileguarsi dopo l’esperienza del S. Giovanni di Matera, più durature ed estese, anche se tradotte quasi sempre a meno elevato livello, appaiono le conseguenze nel campo della produzione scultorea ornamentale.

Nel corredo scultoreo della chiesa abaziale di S. Maria delle Cerrate presso Squinzano è individuabile una fase tarda, da porre nella seconda metà del Duecento, comprendente il baldacchino e l’ariosa loggia che si addossa sul lato nord. Qui, la folta serie di capitelli, se da una parte offrono ripetute conferme agli indicati legami con il modello leccese - si confronti il tipo di capitello con aquile angolari - dall’altra rivelano indiscutibili affinità con le sculture eseguite nella Cattedrale prima, in S. Giovanni poi, a Matera. Vi sono rappresentati capitelli a crochets di ascendenza cisterciense, con pomi penduli dalle otto foglie, con busti angolari o scene.

Allargando l’area d’indagine, si torna a scoprire tuttavia che punto di riferimento costante resta la chiesa leccese.

In S. Maria d’Aurio, presso Surbo, capitelli a fogliame frastagliato o lobato, con frutti strigilati, presentano sorprendenti somiglianze con i capitelli della Cattedrale di Matera del medesimo tipo.

Anche l’elegante portale, nell’assetto strutturale e nell’apparato scultoreo di orientamento antiplastico, decisamente chiaroscurale, su trame vegetali nettamente intagliate, incontra una diffusione molto estesa. Con lievi varianti esso appare nella Cattedrale e nel S. Giovanni di Matera, in S. Maria del Casale a Pisticci, in S. Maria della via a Taurisano, più tardi in S. Caterina di Galatina.[127]

La Cattedrale di Matera, dunque, offre un nuovo esempio, dei più inaspettati, di

convivenza tra un orientamento di chiara matrice orientale, il più longevo nell'area culturale che qui interessa, e la penetrazione di forme «gotiche», assunte nell'alveo della tradizione sveva.

Grazie soprattutto all'attività dei cantieri e degli *artifices* federiciani, a partire dal terzo decennio del Duecento nel regno meridionale il linguaggio si rinnova, vivificato da un inedito interesse per il vero di natura — si pensi alle prodigiose miniature del De arte *venandi cum avibus*, ma anche ad alcune mensole e capitelli di Foggia, Troia, Castel del Monte, Lagopesole — e insieme irrobustendo le antiche radici della cultura locale.

Anche la continuità fra età sveva e angioina viene ribadita dal singolare episodio costituito dai capitelli 1n e 2n (tav. V a,b), dove la lezione sveva, pur attraverso una sorta di semplificazione del linguaggio, perdura ed è sensibile in flessioni espressive corrispondenti, come momento ed intensità, a quelle che accomunano il cavaliere beneventano e il paggio reggicandelabro, ora alla William Rockhill Nelson Gallery of Art di Kansas City.

Il programma iconografico che, senza la pretesa di operare una restituzione globale, abbiamo in alcuni tratti recuperato, agevola la comprensione dello spaccato sociale di Matera nel Duecento e illumina il rapporto, ricco di toni autentici, fra la *universitas* e la Cattedrale. La forte carica simbolica e sociale della Cattedrale, madre della comunità urbana e simbolo dell'universo, sembra cosi assumere uno spessore tangibile.

E a confermare che fra i cittadini e la Cattedrale i legami fossero particolarmente vivi, si possono ancora ricordare episodi più tardi: quello più volte citato relativo all'esecuzione del coro ligneo, gli altri legati alla fruizione e alla manutenzione della torre campanaria, nei confronti della quale *l'universitas* aveva precisi diritti e doveri; quello ormai settecentesco, di cui è traccia in una delibera relativa all'ampliamento della zona orientale della costruzione (cfr. nota 68).

Anche quanto sopravvive (ed è pochissimo) della decorazione pittorica, consente qualche considerazione conclusiva. Il frammento pur esiguo di affresco con la Madonna della Bruna (tav. VI), bella traduzione del tipo iconografico della Odegitria, il più diffuso e venerato nel meridione, è infatti significativo di un largo indirizzo del gusto.

Nonostante le condizioni dell'intonaco dipinto, l'opera consente una valutazione: il denso ovale della Vergine e in particolare la testa del Bimbo, la parte fortunatamente più integra del raffresco, rivelano la mano di un frescante di buona tempra, prossimo come livello e come cultura, al presunto Giovanni da Taranto, cui il Bologna riferisce l'icona già a Palazzo Venezia e il S. Domenico di Capodimonte.[127bis]

Conviene porre l'accento sull'importanza che durante il periodo angioino dovè avere Taranto come centro di attività artistica.

La presenza nello stesso giro di anni, fra il Due e il Trecento, cioè, di due pittori, Rinaldo e Giovanni da Taranto, che si può supporre vicini alla corte, e quanto possiamo ricostruire della loro cultura, incoraggiano a pensare a una corrente pittorica fiorente soprattutto negli anni del principe Filippo (1294-1331) e della moglie Caterina, imperatrice di Costantinopoli (+ 1346) - tributaria della tradizioni bizantina e insieme informata dei più recenti fatti napoletani.

Fra gli altri centri è Brindisi a serbare le tracce più cospicue della produzione architettonica e pittorica definibile come «tarantina».

Segue Matera, cui si collega l'area di Altamura e Gravina, ma è certo che

un’indagine allargata porterà alla individuazione di tracce più estese.

Se non ci sono dubbi sulla figura di Rinaldo, che nella chiesa brindisina di S. Maria del Casale lasciò, nel *Giudizio Universale*, il suo capolavoro, resta tuttora sfuggente l’identificazione dell’opera di Giovanni. Non si può dimostrare, infatti, che gli appartengano gli affreschi superstiti nell’absidiola destra della basilica di S. Nicola a Bari, dove si sa che egli operò nel 1304. Le recenti allettanti proposte attributive del Bologna danno spessore a un interessante maestro, cui potrebbero essere riferite anche opere pugliesi come, ad esempio, parte della decorazione pittorica superstite in S. Anna, ancora a Brindisi.[128]

Modi assimilabili a quelli di Rinaldo e del presunto Giovanni possono riconoscersi in opere di buon livello altrove, come, a Matera, *la Madonna del latte e il S. Donato* in S. Lucia alle Malve o il Santo monaco nella chiesa rupestre di S. Giovanni in Monterrone; o nell’area di Altamura, come la *Deesis* della cripta di Jesce e quella in S. Angelo.

Le indichiamo, pur ellitticamente, come momento interessante nella storia dell’arte locale, specchio di una estesa situazione culturale.

Ancora per tutto il Trecento nella pittura pugliese lucana predominerà una sorta di «bilinguismo», caratterizzato dalla persistenza del patrimonio iconografico bizantino e dall’acquisizione di esperienze squisitamente occidentali, spesso di carattere «internazionale», mediate dall’ambiente angioino napoletano.

Il frequente rinvio alla chiesa di S. Giovanni nel tessere il discorso inerente alla Cattedrale, ha forse messo in sufficiente risalto i caratteri salienti dell’insigne monumento, in effetto la più nota tra le chiese materane, grazie ad alcuni qualificati contributi.

Accenniamo al problema del sistema di coperture sulla nave centrale del corpo longitudinale e di quello trasversale, chiaramente rifatte durante l’importante fase dei lavori risalenti al Settecento. Gli studiosi si sono confrontati sul problema, ma in realtà è difficile giungere alla soluzione nonostante il sostegno di testimonianze alquanto remote. La più significativa è costituita dall’affresco del 1709, raffigurante la veduta di Matera (tav. I); a sinistra, verso il margine inferiore, appare una chiesa — nella quale per la ubicazione e per alcuni caratteri strutturali è possibile riconoscere il S. Giovanni — con tre cupole su alti tiburi, apparentemente eretti sulla nave trasversa. Inoltre, nell’atto di passaggio della chiesa alla parrocchia di S. Giovanni (1695), si dice che la costruzione era danneggiala «nelle cupole»; ancora verso il 1770, un anonimo cronista, riferendosi alla nostra chiesa, parla di cupole altissime.

36. Matera. Chiesa di S. Giovanni: lato sud.

Le ipotesi fin qui avanzate suggeriscono la presenza originaria di una botte acuta (forse con archi trasversali) sulle navi mediane, in analogia con chiese borgognone e crociate, e una cupola su alto tamburo all'incrocio, come nella chiesa leccese dei Ss. Nicolò e Cataldo (De Vita); o, come alternativa cautamente espressa, un tipo di copertura a crociera costolonata - cui potrebbe alludere la forma dei pilastri - che accosterebbe la chiesa ai modelli cistercensi (Wagner-Rieger). Anche se si deve concludere che ogni proposta circa l'originaria copertura del S. Giovanni è in realtà incontrollabile, avanzeremmo anche noi una ipotesi, sulla base della testimonianza fornita dalla veduta (tav. I), che ha dato ripetute prove di straordinaria fedeltà al dato reale.

Le cupole con alti tiburi allineate sulla chiesa del dipinto potrebbero alludere a un sistema di crociere estradossate, conchiuse cioè all'esterno da un tiburio sormontato da tetto a più falde: tale soluzione, ricorrente in Puglia nelle chiese coperte con cupole in asse (basti ricordare Ognissanti di Valenzano, S. Francesco di Trani, S. Corrado di Molfetta) è adottata, nell'accezione che qui suggeriamo per il S. Giovanni, nella Cattedrale e nel S. Sepolcro di Barletta.

Abbiamo fatto ripetutamente riferimento alla chiesa di S. Domenico per il rosone e per l'ampio arco su colonne sovrapposte che ne decora la facciata. Al fine di valutare meglio l'attività dei cantieri materani del Duecento diviene opportuno aggiungere qualche nota più diffusa sull'argomento.

Tradizionalmente si fa risalire la fondazione del convento di S. Domenico al Beato Nicola da Giovinazzo e alla prima metà del XIII secolo. Nella facciata (fig. 37), certamente allargata e in parte manomessa, è quanto sussiste della fase duecentesca del complesso, ampliato fra Cinque e Seicento.[129]

Per le evidenti analogie con la cattedrale, in questa sede interessa l'ordito ornamentale della facciata e in particolare l'enfasi del motivo centrale, con l'arco innalzato su colonnine sovrapposte sorrette da piccoli telamoni, a incorniciare l'invadente rosone accompagnato dalle consuete figure. Una restituzione dell'assetto originario della facciata, accentuerebbe le corrispondenze, già al primo sguardo vistose, fra il S. Domenico e le chiese fin qui prese in esame.

Se infatti, eliminata l'ala destra chiaramente aggiunta, alla zona centrale ora a terminazione rettilinea si prova a restituire i salienti (del resto accusati dalla irregolarità dei conci e dal ritmo ascendente delle arcatelle), se inoltre si rende integra al portale la ghiera dell'arco e si riducono a sottili monofore le disarmoniche finestre poste ai lati, viene a ricomporsi il disegno della facciata medievale, cui all'interno doveva corrispondere una navata unica, secondo il tipo di chiesa (aula coperta a capriate, coro piatto voltato a crociera. facciata a capanna)[129bis] diffuso in Terra d'Otranto e frequente presso gli ordini mendicanti.

Indice di un orientamento precipuo dell'ambito materano è l'aereo motivo centrale che a guisa di baldacchino corona il rosone (fig. 23) e la presenza intorno a questo delle quattro figure consuete.

Ma qui operarono *magistri* diversi da quelli attivi nel cantiere della Cattedrale. L'apparente astrazione delle pieghe a fitti solchi paralleli e la rigidità delle forme, è contraddetta dalla volontà narrativa, accusata dal modo vivace di atteggiare i corpi e di «caricare» i tratti dei volti. Una vivacità espressiva di tono grottesco del resto si rivela anche dalle maschere ghignanti o sorridenti dei minuscoli telamoni e dalle teste che sbocciano dal fogliame lungo la cornice del rosone. Sì che la rigidità e la schematicità delle figure è più dovuta alla modestia dei mezzi espressivi che a una concezione astratta della forma, del tipo, poniamo, notato nel rosone di S. Eustachio.

Un ignoto lapicida, ispirandosi a soluzioni di matrice gotica oltremontana ha con vena ingenua inserito nella cornice esterna del rosone motivi figurati emergenti dal fogliame, Com'è già noto, il senso di metamorfosi dal vegetale all'umano si esprime in forme gotiche di singolare eleganza nella produzione plastica federiciana, non soltanto al livello altissimo della «testa fogliata» in una delle sale a pianterreno di Castel de Monte, o nei capitelli troiani con teste angolari, ma anche con esiti di sapore ancora romanico, come nell'archivolto federiciano del castello a Bari o a Rutigliano, nel portale di S. Maria.[130]

37. Matera. Chiesa S. Domenico: facciata.

Al sommo del rosone alcune figure sembrano raggruppate in un'unica rappresentazione: a sinistra, un personaggio nell'atto di mungere una pecora, nel mezzo sei pecore ordinate in duplice fila, a destra un pastore con vincastro, accanto al gregge: è il riferimento esplicito e non generico a una delle attività più diffuse in area materana; il posto preminente riservato alla raffigurazione potrebbe anzi adombrare il ruolo che nei lavori (o nel finanziamento) della fabbrica ebbero i pastori come categoria di lavoratori.[131]

Alla seconda metà del Duecento risale S. Maria della Vaglia (della Valle o de Balea), chiesa rupestre fra le più suggestive dell'area materana, per la scala monumentale dell'invaso e la spregiudicata tessitura strutturale: il fianco in muratura che costituisce l'ampia «facciata», riassume i caratteri ornamentali dell'architettura sacra materana. Archetti e lesene scandiscono l'ampia superficie in ritmo libero, includendo quattro portali di diverso taglio: su uno di essi lasciò la firma Leorio Tarantino.[132]

Qui si tocca il tema affascinante degli artifici che, in continuità con l'antico, il Medioevo adottò per correggere otticamente o perseguire particolari effetti, nell'architettura.[133] Nel nostro ambito deviazioni e irregolarità sono rilevabili con frequenza nelle linee planimetriche degli edifici, (come, ad esempio, a Bari nella

basilica di S. Nicola, nelle Cattedrali di Ruvo e di Trani) o nell'alzato, sovente nel ritmo o nel disegno delle arcate, come a Troia (si vedano le anomalie notate da Goodyear nella teoria di arcate del fianco destro e nella relativa decorazione), a Nardò, a Barletta, oppure, per rimanere in area materana, nel tessuto della facciata della Cattedrale e all'esterno, appunto, della Vaglia.

Ma prima di giungere a riconoscere in tali fatti un valore estetico, occorre verificare caso per caso sino a qual punto essi si presentino come intenzionali o legati a preesistente o soltanto casuali. Per quel che concerne la nostra Cattedrale preferiamo vedere le palesi irregolarità della facciata come un effetto della organizzazione del lavoro all'interno del cantiere, con la nota parcellizzazione delle competenze e delle specializzazioni, oppure, più plausibilmente, la conseguenza di una (anche breve) interruzione e di una ripresa dei lavori. Lungo la «facciata» della Vaglia sembra prevalere invece una intenzione prospettica, anche se attenuata da una spregiudicata quasi gioiosa fantasia ritmica.

In età angioina si pone anche la parte superstite della primitiva chiesa di S. Francesco, inglobata dalla costruzione barocca.[134]

Nel corso delle pagine che precedono è andato via via emergendo quale ricchezza di umori celasse il terreno nel quale affonda le radici la Cattedrale di Matera. Luogo di convergenza di linee culturali diverse, essa le riassume o almeno le accoglie con esiti certo ineguali sul piano qualitativo, ma tutti di estremo interesse ai fini della comprensione della contraddittoria situazione culturale dell'intero territorio. Senza ripetere per quali tramiti fossero assunte nel mondo vario delle officine attive *in loco*, le suggestioni orientali o i modelli romanici e gotici (mediati dagli Angioini di Taranto e dagli ordini mendicanti), si possono indicare alcuni elementi che ricorrono con particolare «fissità» nel repertorio strutturale e ornamentale della produzione architettonica materana: quali lo schema del rosone o quella sorta di aereo baldacchino che corona con un arco le facciate, o la trama calligrafica di arcate cieche e paraste che in ritmi misurati scandiscono le pareti all'esterno. Questi ed altri motivi assunti nella Cattedrale, appaiono nelle chiese coeve, rivelando un omogeneo indirizzo delle maestranze locali, tenace tanto che è possibile coglierne l'eco attardata, ancora nel Cinquecento, sulle pareti delle cappelle aggiunte al fianco della Cattedrale o, per esempio, sulla facciata della Palomba, ritmata da arcate cieche, con rosone a raggiera e persino il S. Michele collocato entro una nicchia, *in summitate*.[135]

## Parte seconda

*a cura di Carla Guglielmi Faldi*

38. Giovanni Tantino, coro ligneo (1453): particolare.

### ***Opere rinascimentali: premessa.***

L'amoroso orgoglio per le cose patrie, che aveva portato, già nel Medioevo, gli Arcivescovi, il clero, i cittadini, nobili per nascita o elevatisi per censo, a rendere bella e adorna la loro Cattedrale, non vien meno nei secoli successivi. Così, se nel Medioevo alle importantissime decorazioni plastiche dei portali o alla varietà dei capitelli rispondevano, fiorendo la chiesa di colore, gli affreschi parietali ai quali facevan poi eco vivace le belle capriate dipinte[136] nel Rinascimento, a cominciare specialmente da metà Quattro sino a tutto il Cinquecento la Cattedrale vien dotata, in una nobile gara tra clero e città[137] di opere dalla gamma quanto mai ampia e varia, dal nuovo coro ligneo a opere di scultura di particolarissimo accento locale, dall'apertura e arredo di nuove cappelle a preziosa suppellettile argentea, da sculture esterne che assolvono a precise funzioni architettoniche a ricami e paramenti lussuosi, dai dipinti ai fogli «alluminati», e talora ad assai alto livello, dei libri liturgici.[138] E avanti, fin addentro nel Settecento e oltre, rifacimenti, innovazioni, dorature, fatti, questi più recenti, che si potràn anche discutere ma che sono precisa indicazione di un momento di gusto e pertanto entrano, con le loro peculiari connotazioni, nella storia del monumento.[139]

## *Il Coro ligneo.*

La prima, e davvero cospicua, presenza rinascimentale in Cattedrale è il grandioso Coro ligneo che venne a sostituirne un altro fatiscente, come apprendiamo da uno strumento del 18 maggio 1451 per Atti Notaio Nicola di Notar Eustachio di Matera, con cui il Capitolo, l'Università e altri privati cittadini decretano appunto la rimozione del vecchio coro definito dal Capitolo *vetustissimum et antiquum lignamineum chorum vetustate consumptum* (c. 1) e anche *vilissimum et informosum* (ibidem) e il Capitolo stesso decide, per reperire fondi oltre quelli elargiti, appunto, dai cittadini per il nuovo manufatto da approntare — *de novo construere spectabilissimum et formosissimum Chorum de lignaminibus nucum multili... prout decet Ipsam Ecclesiam formosam formosum habere Chorum* (ibidem) — la vendita di un terreno che vien fatta, con l'assenso dell'Arcivescovo Don Marino de Paulis, essendo procuratori Don Biagio di Eustachio da Matera e Don Pietro Ciminelli.[140]

Dall'iscrizione a caratteri gotici sulla portella (fig. 38) che chiude il gruppo di stalli sulla destra veniamo a conoscenza della paternità del coro e dell'anno in cui fu terminato:

EGREGIUM CHORUM COSTRUXIT ARTE JOHANNES ARIANENSIS TANTINUS CONGNOMINE DICTUS SUB ANNO DOMINI M CCCC QUINQUÀSIMO III

iscrizione che ritroviamo riportata poi da alcuni degli scrittori che hanno accennato al coro.[141]

L'opera, per essere compiuta così rapidamente, cioè nel giro di soli due anni dal momento della delibera, denuncia in Giovanni Tantino un artefice di rara alacrità e ci permette anche di immaginare, accanto a lui, dei solerti aiuti quasi sicuramente materani: il coro infatti sarà stato certamente eseguito *in loco*, perché, se fatto ad Ariano e poi trasportato, a parte la poca praticità dello spostamento, di un simile viaggio sarebbe rimasta assai probabilmente traccia in qualche testo. E non ci sarebbe invece da meravigliarsi della presenza di aiuti capaci, dato che di *magistri lignaminis* a Matera si parla ampiamente dal Cinquecento in avanti,[142] e nulla pertanto può far escludere che, anche se non documentati, essi fossero stati attivi anche nel Quattrocento, se non addirittura molto prima, a voler pensare come opera locale il vecchio coro, talmente poi mal ridotto da aver dato luogo alla delibera del 1451 di cui si è detto.

Il coro, una volta compiuto, fu collocato non dove oggi si trova, bensì nella navata centrale — quasi ricordo di un'antica *schola chantorum* — prima dell'accesso all'altar maggiore. Al posto attuale, nel presbiterio dietro l'altare, esso fu spostato nel Settecento come da delibera di una S. Visita: l'Arcivescovo, *in actu visitationis*, trovando il coro, nella collocazione in navata, troppo ingombrante, se ne occupava addirittura un terzo, e proprio in una chiesa destinata a radunare gran folla di fedeli, ne decide appunto lo spostamento e dichiara di cedere, per l'ampliamento del presbiterio, un ambiente del palazzo arcivescovile e un *hortulus* già dei duchi Gravina, divenuto proprietà dell'Episcopio.[143]

Cosicché nel 1729 si iniziarono i lavori di demolizione dell'abside antica e, come dice una iscrizione murata sulla parete sinistra del coro, si cominciò ad edificare appunto questa nuova parte presbiteriale della chiesa (fig. 8, a), poi risistemata nel 1738 dopo un crollo avvenuto l'anno precedente.[144] E il coro ligneo venne, dunque, spostato: il che, a parte la motivazione pratica, rispondeva anche a precise esigenze liturgiche, di evidenziare cioè come fulcro della chiesa l'altar maggiore al quale va reso il massimo onore essendo divenuto altare della Eucarestia, come da riforma del

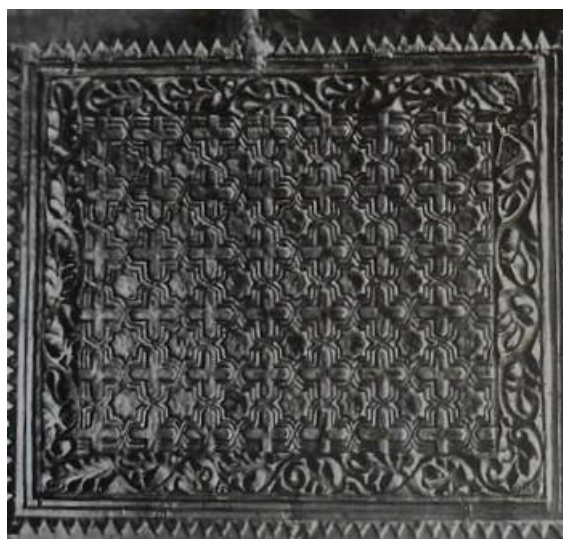
Vescovo di Verona Gian Matteo Giberti che aveva anticipato così, nella prima metà del Cinquecento, i dettami del Concilio di Trento.[145]

Passando ora all'esame del coro ligneo[146] esso ci si presenta suddiviso in due ordini di stalli, più ricchi ed elaborati quelli superiori, in numero di quindici per ogni lato, destinati evidentemente ai Canonici e membri del Capitolo più elevati gerarchicamente, prime fra tutte le tre «Dignità»: Decano, Arciprete, Cantore.[147] Al di sotto gli stalli, riservati ai mansionari, molto più semplici anche se non privi di una qualche ornamentazione, si dividono in due gruppi di quattro sedili ognuno, allineati sotto gli stalli superiori: nell'intervallo tra i due gruppi, il passaggio e relativi gradini per salire all'ordine superiore. Si distinguono poi da questa parte autentica, quattrocentesca, gli elementi aggiunti al momento del prolungamento del presbiterio, e cioè i Cinque stalli di fondo tra i quali emerge, al centro, più grande ed alto, il posto per l'Arcivescovo; così come non mancano alterazioni e manomissioni sia nei dorsali degli ultimi stalli laterali, che nei due gruppi, stavolta di tre sedili ognuno, dell'ordine inferiore, disposti obliquamente a seguire l'andamento delle pareti absidali, stalli che forse dovevano preesistere, messi in linea retta nel vecchio presbitero; ma, si ripete, ora essi sembrano molto rifatti. E infine il cornicione, che ricopre tutto intero l'ordine superiore, è tardivo, e ogni stallo appariva invece compiuto a sommo da una volticina con la sottostante lunetta, come ancora si riesce a vedere sotto quel cornicione, adorna da pregevoli intagli e tarsie.[148]

39. Giovanni Tantino, coro ligneo: particolare.

40. Giovanni Tantino, coro ligneo: particolare.

41. Giovanni Tantino, coro ligneo: particolare.

42. Giovanni Tantino, coro ligneo: particolare.

Se iniziamo ad esaminare le decorazioni intagliate, che costituiscono, di tutto l'insieme, le parti senza alcun dubbio le più suggestive, ci colpiscono le due belle portelle nella cui ampia zona quadrangolare in basso ricorre in tutti e due i lati, il motivo di lussureggianti fronzuti rami uscenti dalla bocca di una protome e che si snodano con grande flessuosità e, si vorrebbe dire, morbidezza, prodigiosa ove si pensi alla dura tecnica dell'intaglio, occupando tutto il campo del riquadro ma senza stiparlo, anzi su di esso disponendosi con sapiente giuoco che alterna la parte a intaglio alla superficie liscia del fondo, cosicché quella da quest'ultima assume spicco e rilievo (fig. 40). La protome potrebbe rientrar bene anch'essa nel discorso fatto dallo Jurlaro circa le fonti iconografiche classiche proposte al Tantino nel fervore del particolare momento umanistico tanto rivolto all'antico,[149] e riportare con il pensiero alle antiche antefisse dei templi (ad esempio piace allo Jurlaro ipotizzare la conoscenza, da parte del Tantino in viaggio verso Matera, dello Heraion del Sele che egli avrebbe visto in condizioni certamente migliori di quelle attuali). Ma, vorremmo aggiungere, che in quello stesso muovere verso la Lucania, allora terra d'Otranto, da quell'Ariano «di Puglia» fino a tempi recenti, quelle protomi saranno state ispirate al maestro intagliatore dal ricco repertorio romanico che le pone a far da mensole, le disloca sugli archivolti, nei capitelli figurati, e persino, tradotte in bronzo, le pone a reggere, entro le formelle dei portali, anelli o borchie se non addirittura racemi. E certi stilemi della lavorazione del metallo sembrano riecheggiati, nella protome lignea, dal trattamento appiattito delle ciocche o delle orbite gonfie e dilatate. Alla fissità frontale e al compito «portante» della bocca costretta da quei grossi rami si apparentano una notevole tensione e vitalità espressionistica.

Questa sorta di inconsueto *arbor vitae* ha quindi il fascino di una scultura monumentale così come di un rilievo bronzeo, come di certe fiorenti espressioni miniaturistiche: e di fiori e racemi uscenti dalle brocche e persino dalle orecchie di protomi, il tutto in una gran ricchezza di colore, si avrà modo infatti di riparlare proprio qui a Matera a proposito di certe belle iniziali dei libri corali.

Quindi, oltre alle acquisizioni iconografiche dalle più varie fonti, ecco il continuo processo di osmosi dall'uno all'altro dei «generi» in una eccezionale varietà nell'unità di quella che potremmo definire un tessuto connettivo.

Sopra la portella *in cornu Epistolae*, al disopra della iscrizione dai bei caratteri incisi con ordine e nitore, un piccolo «romanicissimo» S. Martino (fig. 38), anch'esso eco di opere monumentali, siede sulla animata cavalcatura, posto, com'è tipico nella iconografia di questa scena, frontalmente, a tagliare il mantello da offrire a quel delizioso si oserebbe chiamarlo, pupazzetto tremante che è il povero beneficato. Vien fatto di chiedersi il perché della scelta proprio di questo Santo; che non è patrono di Ariano:[150] esso forse appariva in qualche frammento del vecchio coro che il Tantino avrebbe potuto ancora vedere? o il Santo era caro a qualcuno dei membri del Capitolo? o a qualche cittadino? del resto ricordi di S. Martino si hanno nella intitolazione di una chiesetta di un «casale», o agglomerato colonico nella pianura sotto Matera o in altra (S. Martino dei Lombardi) nel Sasso Barisano.[151]

E, al di sopra del Santo, 1'«impennata» della bellissima sfinge (fig. 38) che, se per l'ascendenza arcaica ci fa consentire con lo Jurlaro (che cita addirittura, naturalmente come semplice suggestione d'immagine, la sfinge dei Nassii cui potremmo, sempre nella stessa linea, accostare il grifo del Museo di Brindisi )[152] ci riporta però ancora una volta, per la forza con cui gli artigli adunchi, ritagliati dai

colpi della sgorbia, tengono fissa al suolo la preda ormai atterrata, a quell'*humus* romanica ove la cultura dell'intagliatore affonda *ad evidentiam* le sue radici. Il che ricorre in modo identico nel leone dal capo stravolto all'indietro a sommo della portella *in cornu Evangeli*, portella ornata come l'altra dal ricco motivo floreale, mentre nella bordura corrispondente a quella dell'iscrizione qui si snoda un altro racemo, e al S. Martino corrisponde un dragoncello a fauci aperte, anch'esso col muso stravolto, cavalcato da una figuretta giuntaci purtroppo acefala.

Esaminiamo, ora, i motivi ornamentali dei singoli stalli, iniziando dai dorsali sui quali compaiono varie figurazioni entro cornici romboidali attorno alle quali è dato talora scorgere motivi a tarsia, o frammentari o meglio conservati, che costituiscono ulteriori incorniciature esterne, sempre variate nei motivi. Talvolta son presenti, sempre a tarsia, rombi minori, o tangenti ai vertici di quello principale (tav. VII, a) o autonomi in corrispondenza di ognuno dei lati di quelli (tav. VII, a, b) o infine altre a motivo gigliaceo o stellare poste sopra altri ancora di questi rombi intagliati.[153]

Entro le cornici appaiono soggetti disparati, trattati ad intaglio: figure di Santi, animali reali o fantastici, scene mitologiche o bibliche.[154]

Iniziando dal lato sinistro, sul primo dorsale appare il simbolo dell'*Evangelista Marco*: il leone alato tiene tra le zampe il libro con una scritta a rilievo di cui si vede solo, all'estrema destra, *Xri Filii*; in cima al rombo, la tarsia a giglietto. Nel fastigio a lunetta, in alto, un rosoncino intagliato. Segue il simbolo di *S. Luca*, il toro con il libro, in tutto simile; il rosoncino in cima, a traforo, ne contiene dentro tanti altri piccoli. Nel terzo dorsale, *Davide* (o Sansone?) *lotta con il leone*, figurazione che fa ritenere allo Jurlaro che la fonte iconografica dell'eroe privo di vesti sia piuttosto da ricercare nell'antico, in Ercole;[155] e poi una feroce lotta di cani alla quale sembrano del tutto indifferenti un cervide e un coniglio accucciati[156] e, appresso, due draghi intrecciati al culmine della tensione, sbalzati di contro il fondo liscio a occupar tutto lo spazio (fig. 41), ricordi di motivi, più araldici e meno violenti, ma comunque notevoli per assonanze, di animali affrontati anche se non avvinghiati, che compaiono su tessuti medioevali.[157] Poi l'intaglio col bel motivo di due giocolieri legati per la schiena,[158] poi tre stalli ornati da grandi motivi floreali; e finalmente, il dorsale del decimo stallo muta completamente, ed è tutto occupato da un motivo a crocette, che rammemora antichi tessuti o intagli islamici, quasi arredo da Alcazar, il bell'ornamento astratto è circondato da un rigoglioso racemo che parte dal becco di un uccellino, in basso nell'angolo destro (fig. 42). Interviene poi un angelo col cartiglio *Liber generationis Jesu Xri*, simbolo di *S. Matteo*,[159] poi *S. Pietro* tra due grandi fronde, sempre entro la cornice romboidale, e un ultimo dorsale con fiori e fronde da cui spunta una testina muliebre ricciuta. Seguono poi i dorsali rifatti a grandi tondi con fioroni come negli stalli aggiunti, dei quali i due a lato del seggio principale portano, quello di sinistra un uccello su tre monti (che non si è reperito tra gli stemmi vescovili, e solo uno molto più tardo porta questo motivo in una metà), a destra una fenice.

Sugli stalli del lato destro — fatta eccezione per alcuni, quali il terzo con un Santo intento a scrivere, o l'ottavo con un putto e animali (tav. VII, b) o il decimo con una donna velata (l'*Ecclesia?*) o il simbolo di *S. Giovanni*, nell'undicesimo, l'Aquila, la cui coda è però rotta e subito sopra doveva esserci un cartiglio — compaiono entro i rombi, sempre tra due grandi fronde, come in tutti i rilievi specialmente di questo lato, figure di Santi, frontali, con lunghi cartigli o libri, quale ad esempio il *S. Lorenzo* (tav. VII, a) in vesti da diacono che ostenta la graticola del suo martirio e agita con la destra un turibolo.

Soffermandoci, prima di passare ad altre decorazioni, su questi «rombi», siamo

indotti talora, come già si è detto a proposito del *Sansone-Ercole*, a condividere la posizione dello Jurlaro circa le fonti iconografiche, né contestiamo quei ricordi dell'antica ceramografia cui egli per altre formelle fa riferimento, ma su questi fatti ci pare di scorgere sempre il prevalere dì un altro «antico» e cioè il mondo romanico[160] col suo rilievo forte, con l'amor di commistione di simboli tratti dal mondo animale, talora di chiaro significato, talora ancora non del tutto decifrabili, legati anch'essi quasi certamente a un programma didattico ben preciso. Che si fa, poi, chiaramente esplicito nei simboli degli Evangelisti, in S. Pietro, nella Ecclesia (se tale immagine è da ravvisare nella matrona velata che abbiamo vista nel decimo stallo di destra), e nei Santi che da quei Vangeli e dalla Chiesa hano tratto 1'avvio alla loro santità. Quindi un richiamo, un incentivo alla santità per chi andava a cantar lodi in quel coro, e – ricordo delle *Biblia pauperum* medioevali – una esortazione nello stesso senso all'illetterato. Un programma, quindi, ben chiaro, coerente nei contenuti e nella scelta delle immagini atte ad esplicitarli.

43. Coro ligneo, particolare: *Madonna col Bambino*.

Dato uno sguardo ai leoncini, in cima alle paretine laterali dei passaggi dagli stalli inferiori ai superiori, in genere assai rovinati, che poggian le zampe su prede umane o animali, o alle volutine che terminano con teste umane a dividere stallo da stallo,

sia nell'ordine inferiore che in quelli di sopra all'altezza dei braccioli, la nostra attenzione ammirata è attratta dalle splendide «alette» che separano in alto — sotto le mensolette che reggono l'attuale cornicione — stallo da stallo: dalla bocca di un lupo o canide dentatissimo esce il poderoso gambo, impugnato con forza da una mano sporgente dall'avambraccio, di uno splendido elaborato racemo dalle lunghe foglie nastriformi arricciolate che terminano in volute tra le quali fruttificano delle sorta di pigne, cuore del fiore (fig. 39), motivo decorativo già incontrato identico sulle portelle. Ma qui il traforo sembra conferire ancor maggiore vitalità allo splendido motivo che ricorre continuamente, con la sola variante dall'una all'altra aletta, che non sempre il muso animale e il braccio umano si trovano assieme, e appaiono talora alterni, l'uno o l'altro.

44. Coro ligneo, particolare: *personaggio reggicortina*.

Questa vivace idea dell'animale dalla cui bocca escono tralci e rami è un motivo frequentissimo nell'arte medioevale, ed ecco che ancora una volta Giovanni Tantino e suoi aiuti si rivolgono al mondo «romanzo» con una vivace rielaborazione stilistica del tema. A voler cercare modelli, specie nella scultura monumentale, gli esempi abbonderebbero. Basti citarne qualcuno, da un pluteo frammentario nella Pinacoteca Provinciale di Bari con un grifo che atterra un leone ed ha un racemo in bocca, agli altri grifi con fior alle estremità dell'architrave di S. Michele in Foro a Lucca e, per restare assai più vicini proprio qui nella Cattedrale di Matera, nel motivo ornamentale degli stipiti dell'archivolto più interno della porta detta «della Piazza».[161]

Ma, fatto più impressionante — anche se naturale che si è già parlato, e molte volte si avrà occasione di notarlo, di «osmosi» tra un genere e l'altro di figurazioni — è il ritrovare questo motivo come anche quello dei draghi intrecciati o delle protome con tralci in bocca, in un manoscritto miniato, la cosiddetta Bibbia di San Daniele del Friuli, visto come opera bizantina del XII secolo[162] che è invece un Lezionario che Valentino Pace colloca verso gli inizi del XIII secolo, pensando all'Italia meridionale, tra Puglia e Calabria, come luogo di produzione.[163] A c. 19 v. del Lezionario, entro una grande iniziale V un tondo con Abdia è circondato da un bellissimo tralcio di girali fioriti retto appunto da un braccio, mentre a c. 53 nella D (*iligite iustitiam*) ricorre il motivo dell'animale a bocca aperta: infatti dalle bocche

di una sorta di draghi escono non fiori ma altri due dragoncelli intrecciati al collo, motivo, anche questo, apparso, come si è visto, in uno dei dorsali del coro (fig. 41). Altri rami fioriti escono da protomi come nelle portelle del coro, così nella A all'inizio del Libro di Giuditta, o a c. 24, nella iniziale con il Profeta Naum e nella P iniziale del nome di S. Paolo, a c. 236 v., compaiono addirittura insieme una protome leonina da cui fuoriesce un grifo a due teste intrecciate e un altro mostro a bocca aperta e ancor altri due grifi sormontano il clipeo con la figura del Santo.

La collocazione del manoscritto, posto dal Pace in area meridionale, in zone così vicine a Matera, ci permette di pensare che oltre alla scultura anche la miniatura sia stata fonte ben nota al Tantino e ai suoi aiuti, se, oltre ai motivi degli animali e fiori, già forniti loro dalla scultura, appare nelle «alette» fra gli stalli, quel braccio che regge i fiori e che non compare, che si sappia, nella scultura.

E il coro presenta ancora tanti particolari minuti (stelline incise sulla concavità delle spalliere degli stalli, pilastrini, tra stallo e stallo, tortili sino al sedile e poi lisci, e tanti altri su cui è giocoforza sorvolare), ma non si può in alcun modo ignorare, proprio all'estremità sinistra, a delimitare il primissimo stallo superiore lo straordinario motivo del paggio che aggiusta le pieghe del tendaggio che cade pesante e si attorciglia alla buona attorno ad un pilastro (fig. 44), immagine che, pur nell'allusione «nobile» del costume e della capigliatura del giovinetto, serba intatta la sua verità, la sua schietta freschezza artigianale. Scenetta di genere che impressionerà, si crede, gli artisti ed intagliatori di tempi più avanzati: si notino, ad esempio, sul fiorire del '500, nel coro di S. Giuseppe a Lecce, ov'era una congregazione di falegnami, i motivi gustosissimi del cacciatore che spara, col suo cane impettito accanto, o del monacello questuante cui un chierichetto porge una ciambella, a che la metta nel sacco.[164]

E infine, dal lato opposto del coro, a far da *pendant*, come collocazione, alla figuretta reggi cortina, quella che possiamo definire la più stupefacente immagine di tutto il complesso: la *Madonna col Bambino*, impressionante per la sua piccolezza rispetto alla Madre (fig. 43) molto alta e grande, anche se piccolo è il suo volto allungato, vestita di un manto esuberante con le pieghe tagliate diritte e nette dalla sgorbia e poi «ondulate» in basso o nel lembo ripiegato tenuto dal braccio, particolare, quest'ultimo, addirittura eccezionale con quella mano immensa, con due sole enormi dita entro le quali scalciano i minuscoli piedi del figlio. Espressione, questa Madonna più che tutte le altre immagini del coro, di uno schietto sapore contadino, affascinante appunto per la sua verità e per le sue «moderne» capacità di deformazioni.

Altro elemento ci sembra sia stato, dunque, accanto alle desunzioni «colte» tratte da un brillante passato, sentito e utilizzato dal Tantino, il valore appunto di una tradizione popolare che egli fa entrare trionfalmente anche nel coro di una chiesa, avvalendosi certo di aiuti materani, che quell'artigianato han sempre sentito, avuto nel sangue, si vorrebbe dire, se sino a tempi recentissimi e talora anche oggi le più disparate immagini, presenti in questo o in altri cori, dal drago a bocca aperta con figure tra le fauci, dai monacelli ai cani, ai galletti – e si potrebbe continuare lungamente – appaiono nella produzione popolare e dei pastori nei più disparati oggetti, dai manici di frusta ai cucchiai, alle conocchie e alla straordinaria produzione dei marchi del pane.[165]

Per questa «eccezionale» Madonna ecco un riscontro calzante nella vicina Calabria; in un'altra scultura lignea collocata a cavaliere tra i secoli XIV e XV,[166] una *Madonna in trono col bambino* nella abside di S. Maria della Serra a Montalto Uffugo, che, anche se di tono più alto e sostenuto, impressiona per la somiglianza del

tipo e dei particolari, quali il viso lungo, l'altezza della persona evidenziata dalla veste lunghissima con tante pieghe, anch'esse «risvoltate» nel fondo come in questa di Matera, e soprattutto una mano molto grande rispetto al polso esile; del trono cuspidato, contro cui la Vergine è appoggiata, resta solo una Spalliera diritta, tanto da somigliare anch'essa piuttosto a una portella di coro.

Un discorso dunque sulla «civiltà dei cori lignei» in Lucania, proposto da Pietro Borraro[167] nel suo rapido ma sostanzioso *excursus* sulla possibilità, per quanto attiene la produzione artistica nella regione, di una interpretazione articolata in nessi «lucani» dialetticamente unitari, potrebbe prender le mosse proprio dal coro materano. In esso infatti non ci è sembrato di ravvisare un intervento «esterno» nel senso di «estraneo», e ciò non solo e non tanto per motivi storico-geografici, ché, come si è detto, Ariano era «di Puglia» fino a tempi recenti e Matera, per lunghi secoli, città di Terra d'Otranto; e poi, tradizioni comuni legavano economicamente le zone di Irpinia e del Vulture, con gli incontri al momento della transumanza in Tavoliere, ma soprattutto perché i sapidi intagli, i carnosi motivi floreali, la ricchezza fantastica fanno dell'opera, nonostante, come si è visto, la varietà delle suggestioni, un solido innesto artigianale nell'*humus* di una terra in certo modo isolata ma certamente mai supinamente recettiva, ma anzi proprio a questo «artigianato», che è, poi, tanto suo.[168]

Civiltà dei cori lignei, appunto, e da questo di Matera, secondo nel tempo a un altro, tardogotico, dislocato alla estremità opposta della regione, a Maratea Inferiore, tanti e tanti cori seguiranno, in Lucania, dal XVI secolo in avanti, da Pietrapertosa a Lauria, da Senise a Rivello, da Grottole a Pomarico, Miglionico, Ferrandina.[169]

45. Altobello Persio e Sannazaro da Alessano Presepe: (1534).

***Il Presepe.***

Un documento di fondamentale importanza, oltre che per lo studio della Cattedrale come complesso architettonico, anche per quanto concerne le opere d'arte, gli oggetti e gli arredi in essa contenuti, non più esistenti o ancora in *situ*, é il testo della relazione della S. Visita, e quindi della ricognizione attenta di ogni cosa, effettuata nella chiesa metropolitana da Mons. Giovan Michele Saraceno, Arcivescovo di Matera ed Acerenza, a cavaliere tra gli ultimi giorni del 1543 e il gennaio 1544.[170]

Ora, in una delle sue ricognizioni, l'Arcivescovo si reca a visitare «Cappellam presepij in qua fuit sibi expositum exquo olim fuerat ibi cappella Santi Nicolaj de cimiterio…» (c. 47v.).

Il Presepe, infatti, si trova in fondo alla, oramai da secoli, «sua» cappella alla quale si accede senza soluzione di continuità dal braccio nord del transetto (ibid., c.) del quale costituisce una sorta di prolungamento, e dovette apparire al Presule intatto, essendone stata recentissima l'esecuzione e la messa in opera. Infatti da un protocollo del notaio M. Antonio Sanità, del 1534, al foglio 345 si parla della commissione del Presepe ad Altobello Persio da Montescaglioso e al suo collaboratore, un maestro Sannazaro da Alessano, del quale non é riportato il nome di battesimo. La notizia ci vien trasmessa dal Gattini, il quale, se ci dà sempre preziosi e numerosissimi ragguagli, stante la sua erudizione e l'amore per le cose patrie, omette però spesso, ed è anche qui il caso, di indicare l'ubicazione dei documenti citati.[171]

È ancora il Gattini a parlarci del passaggio, in base alle benemerenze dei figli e del nipote di Altobello, della famiglia dallo stato popolare a quello nobile, in Matera.[172] Il che può quindi darci la spiegazione di come mai Altobello, testimone in una vendita per atto di notaio Vincenzo Gambara, nel 1568, sia citato nel documento come *Altobellus Percius de Montecaveosi* e si firmi poi «de Mathera».[173]

Ora, c'è da rilevare, tra gli scrittori locali, specialmente del secolo scorso, un grande apprezzamento per i Persio «discendenti» che espatriando assumono chiara fama, quali i figli Ascanio che dalla «gloriosa studiorum mater Bononia» vien nominato «Doctorem et Magistrum in liberalibus artibus et sacra divinaque Philosophia», o Antonio filosofo e teologo che assunse la cittadinanza romana e fu Linceo, o il nipote Orazio, giureconsulto cui si eleverà un monumento funebre con solenne epitaffio in San Domenico, tomba che sarà poi estesa alla famiglia, come anche una cappella nella stessa chiesa.[174] Di Altobello invece, oltre alle notizie relative al Presepe e all'«altare di S. Michele», di cui si parlerà più innanzi, e a pochi cenni sul matrimonio, l'acquisita nobiltà e notizie della morte e del testamento, null'altro si dice, e tutti gli scrittori locali, antichi e moderni, non vanno oltre l'elogio appunto per le sue opere in Cattedrale.

E veniamo al Presepe, cominciando dal prendere atto delle citazioni e soprattutto dei giudizi che gli son relativi, cercando poi di accostarci ad esso per qualche considerazione, senza pretendere con ciò di poter giungere in questa sede a una definitiva collocazione di Altobello nella storia dell'arte, tali e tanti essendo i problemi; del resto la storia sistematica della scultura in Puglia e di rimando, nel Materano tanto «pugliese», è in realtà, come attestano i più seri studiosi ancora tutta da farsi.

Il de Blasiis[175] cita tra le sontuose cappelle, «il Presepio con statue di pietra grandi, a misura di huomo, che non ha pari in Regno per non dir più», il

Venusio[176] parte dai figli «importanti» (come li abbiamo definiti) per giungere ad «Altobello Persio insigne scultore le di cui opre s'ammirano nel Presepe e nell'altare di S. Michele della nostra Metropolitana et altre memorie avendo animato i marmi (sic) con la sua virtù». Il Venusio dunque si rende conto della presenza di «altre memorie» e questo è un riconoscimento importante, ma quasi isolato. Il Nelli.[177] passando in rassegna altari e cappelle della chiesa prende spunto dall'altare settecentesco consacrato da Monsignor Lanfreschi, e che ancor oggi sta sotto la grotta, per accennare a «le statue tutte fatte di scultura» e, al disopra, a «molte statue di grege di pecore, e altri animali sculte in pietra forte».

Dal secolo scorso in avanti abbondano le semplici frasi di apprezzamento, tra le quali è interessante ricordare però quelle del Festa[178] per una notizia data in brevi parole che solo qui appare ed è evidentemente poi sfuggita agli altri: «… il lettore… rammenterà che Aldoberto (sic) Persio lavorò alle prospettive degli altari fatti di poi alle navi laterali, ed al Presepe». Confusione forse, in quella «prospettiva», con la Cappella dell'Annunziata del figlio Giulio Persio, della quale poi si farà cenno, o invece ragguaglio preciso di inquadrature classicheggianti (a giudicar dal già citato altare di S. Michele, per rimanere in Cattedrale) di altri altari sostituiti poi nel Sei e Settecento? È difficile a dirsi tanto più che il Festa ha l'aria di rammentare al lettore cose controllabili.[179]

Venendo a tempi recenti, nel suo *excursus* su l'arte in Basilicata il Prandi[180] può, nell'economia di un discorso così vasto, dedicare solo poche righe al Presepe al quale riconosce il primo posto tra i prodotti d'arte popolare lucana; ma poi, nell'istituire un confronto con la vicina Cappella dell'Annunziata di Giulio Persio, come s'è detto, lo studioso sottolinea il divario di qualità, che è, sì, indubbia, tali saranno i dati culturali e la capacità di finezza d'esecuzione di quell'artista, ma è d'altra parte pur vero, ci sembra, che Giulio non si spiegherebbe, in primis, senza il precedente di Altobello. Che se poi arte popolare significa, ed è l'accezione alla quale oggi siamo più propensi, certamente non un sottoprodotto ma una manifestazione integra e veritiera che rispecchi con forze sorgive una situazione, una realtà di fatto, allora nulla più di vero, di più «lucano» o «pugliese», questo bel Presepe. Che non è un *unicum*, chè numerosi sono i precedenti ed altri ne seguiranno, ma è certamente uno dei più tipici nel suo fare paesano (nella migliore accezione del termine) più coerenti.

46. Presepe, particolare.

D'altra parte, tornando al Prandi, gli va dato atto della verità della sua affermazione circa i Persio che attendono ancora che molte cose siano ben distinte e precisate.

È abbastanza chiaro, comunque, per Altobello, riconoscere un precedente nell'iniziatore in Puglia di un discorso «popolare», ma sempre nel senso il più positivo del termine, Stefano da Putignano[181] le cui opere dovettero costituire una indicazione assai valida per lo scultore materano come denota, non ultima cosa, la stessa tipologia dei Presepe «fisso» nella chiesa, che deriva appunto da Stefano il quale più volte trattò questo tema. Oltre ad assonanze fra i due artisti da comuni ascendenze in parte lauranesche e, forse più, napoletane, tradotte però in questa, come vorremmo definirla, «parlata quotidiana» che in Altobello assume cadenze tanto convinte e commosse.

II Presepe (fig. 45) impressiona, anche ad un primo sguardo, per la coesistenza — che non è poi contrasto, tutto risolvendosi nella verità unitariamente «contadina» dell'insieme — del senso di profondo raccoglimento all'interno della grotta e della gran festa che si svolge al disopra, ove, anche se arriva il corteo regale dei Magi, la festa è dei pastori, come dimostrano, per dirla col Nelli, appunto le «molte statue di grege di pecore».[182]

La grotta (fig. 46), che accoglie i personaggi principali, è impressionante per la sua «realtà», fatta come di roccia vera, calda, si direbbe, e per la sua precisa regolarità, quasi fosse «voltata»: regolarità e misura che tornano nella disposizione dei personaggi, accentuandosi così notevolmente il senso di profondo raccoglimento che tutto pervade. Raccoglimento di gente vera, autentica, a cominciare dalla Madonna (tav. VIII), florida contadina lucana, saldamente costruita, cui conferiscono

vigore la veste dalle pieghe fortemente intagliate e il manto mosso e pur simmetrico nei grandi risvolti da cui fuoriescono le braccia e le mani giunte, un po' tozze, manto che si fa poi quasi nicchia attorno al capo cui dà risalto, evidenziando la bellezza del volto regolare profondamente assorto ma sottilmente animato da un lieve, quasi impercettibile sorriso. Di fronte a lei S. Giuseppe (tav. IX), di una eccezionale espressività, diversa e assai più esplicita di quella di Maria: un volto realisticamente solcato dal tempo e dalla fatica, intenso e fervido nell'accettazione, al di là di ogni turbamento, del grande mistero.

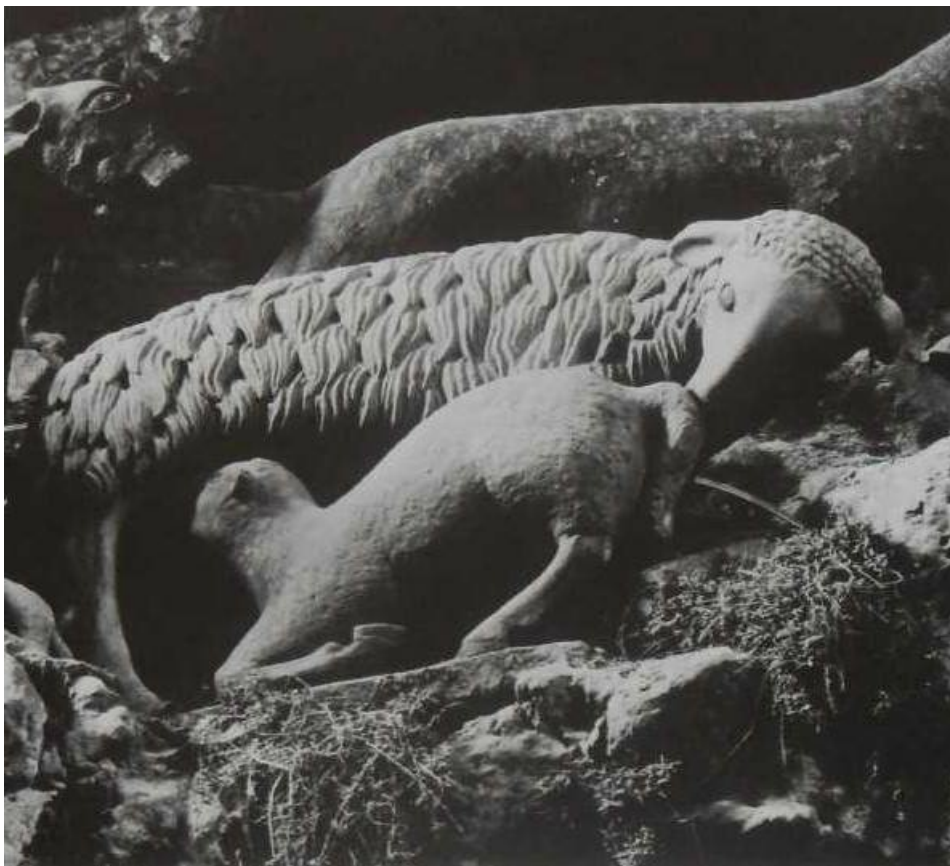
A voler cercare, per queste due figure, ascendenze culturali, potremmo forse, sempre attraverso la mediazione di Stefano da Putignano, trovare suggestioni, tradotte qui però sempre in chiave contadina, di ricordi lauraneschi e di fatti napoletani, verso gli Alamanno.[183]

Animano la grotta gli angioli musicanti (fig. 46, tavv. VIII-IX), vivaci nella varietà dei colori del loro costume, con i corsetti mossi di pieghe e animati da quegli «sbuffi» alle ascelle da cui escon le maniche, simili tra loro nei volti paffuti e graziosi, e tutti intenti all'accordo dei loro strumenti, il tamburello, il salterio e il flauto insieme, quelli accanto alla Vergine, la gironda e una delle tante specie di viola, quelli accanto a S. Giuseppe, una lira e una viola diversa i due nel fondo della grotta. Essi si legano assai bene, anche per la forte materia che li fa ben squadrati e saldi, alle due figure principali, così come robusto e forte è quel bel Bimbo popolano, adagiato ora sopra una «culla» di fortuna, uno stemma dal rilievo abraso per farlo stare capovolto sopra una pietra, ma che in origine doveva giacere entro una semplice cesta di vimini, come quei cesti e fiscelle che ritroviamo in alto, dai pastori. E, accostamento forse valido solo per noi — anche se per altri motivi, come a suo luogo si dirà, avremmo da supporre, per il dossale dell'altare di S. Michele, che forse Altobello dovrebbe aver sfogliato i Corali della chiesa — è in una cesta che sta il Bambino nella piccola *Natività* miniata entro una iniziale di un Corale. (v. tav. XXIII, a).

Mitissimi, e tanto veri, i due animali di razza locale,[184] ed Altobello li ha voluti veri al punto che, curioso particolare, ha posto sul capo del bue le punte, in parte nere, di vere corna bovine.

Altri angeli stanno nella grotta, visti come «a volo» appesi ai due lati della cavità; essi son diversi da quelli musici di cui si è detto, anche per materia, intagliati come sono in legno, forse, chissà, da qualche aiuto di bottega (né si osa parlare del Sannazaro non avendo nessun punto di riferimento che possa dare fondata certezza), con i piedi non rifiniti in quanto dovevano assai probabilmente essere attaccati alla grotta, come rivelano, proprio in corrispondenza di ognuno, ganci e buchi nella pietra. Irrelativi poi del tutto i due piccoli putti alati, di legno dipinto non gessato, molto più tardivi, e probabilmente, a giudicare da un fermaglio rimasto in mano ad uno di essi, due dei tanti che si è usi mettere a reggere i sontuosi baldacchini di tessuti preziosi in certe festività (si pensi, in primis, alla gran festa della Bruna, la Madonna patrona).

Passando ora ad osservare la parte soprastante e quelle laterali alla grotta, la prima osservazione che viene spontanea è il lamentare, sulla destra, la «violenta» immissione della lapide sepolcrale dell'Arcivescovo Giuseppe Sparano, del 1776, che, come dice l'iscrizione, volle esser sepolto «Ad pedes divi Patriarchae Josephi», suo patrono: l'altare del Presepe è infatti anche intitolato a San Giuseppe.[185] Intanto, a parte il contrasto che in assoluto la lapide viene a determinare con tutto l'insieme, essa cela poi in parte una piccola bifora, la quale fa supporre qualche alterazione, non si sa quando effettuata, della parte ad essa

soprastante, troppo schematicamente rettilinea. C'è da supporre cioè un maggior movimento di rocce, come sul lato sinistro, e di conseguenza una più logica immissione della bifora che, così come sta, resta del tutto avulsa dal contesto, e, al disopra, una disposizione più mossa del montone e del pastore con la fiscella seduto tra una sua pecora e il cane. Del resto questa ipotesi potrebbe essere avvalorata guardando il Presepe della Cattedrale di Altamura, del 1587 —[186] con molti particolari derivati quasi alla lettera da questo di Matera — che presenta appunto sul lato destro una lieve altura rocciosa come dal lato opposto. Pastori, pecore e cani, questo l'elemento davvero dominante che non diciamo faccia dimenticare, ma pone quasi in secondo piano nonostante l'evidenza della bella cavalcata, il corteo dei Magi. Non c'è dubbio che l'impressione prevalente ci viene appunto da questo «gregge grande» fitto come non mai a giudicare dai prototipi, cioè dai Presepi di Stefano da Putignano, anche se per quest'affermazione bisogna andar cauti date la manomissioni che essi, specie quello di Polignano a Mare, hanno subito.

47. Presepe, particolare.

E proprio dal Presepe di Stefano nella chiesa del Carmine a Grottaglie, del 1530, quindi di pochissimo precedente il suo, Altobello ha desunto letteralmente la figura dello zampognaro (tav. X) che suona la musica natalizia, eco della terra a quella degli angioli,[187] figura che tornerà a sua volta, assai probabilmente desunta da questa di Matera, nel Presepe della vicinissima Altamura. E attorno, le pecore mansuetissime si affacciano protese dall'alto a guardare nella grotta sottostante, e più in là un'altra, sdraiata ad allattare con tenerezza il suo agnello (fig. 47), e subito accanto un altro agnellino piccolissimo, appena nato (di legno, questo), che appare minimo al confronto del grande cane che si volta a guardarlo, quasi a proteggerlo (fig. 45). Dalla destra, dove siede fiero e impettito un montone, incede un altro

pastore (fig. 45 e tav. X) facendosi schermo della mano alla gran luce che viene dal cielo, forse dagli angioli che danno il lieto annuncio, però qui invisibili, o dalla cometa.

Ché in realtà qui Altobello, ferma restando l'attinenza al testo sacro, ha proprio voluto evidenziare al massimo una delle attività fondamentali della terra lucana, anzi la più importante nell'allevamento del bestiame, la pastorizia. E addirittura, con quello stesso realismo che lo aveva guidato nel raffigurare il bue e l'asino nella grotta, qui Altobello si è andato a cercare pecore di razze diverse, quelle a pelo lungo, le «mosciali» o «a lana moscia» proprie delle Murge e dell'agro di Altamura, e quelle tutte riccioli, le «gentili», che alcuni dicono essere incrocio tra le «merinos» introdotte nel Tavoliere dagli Aragonesi, e le mosciali.[188]

Proiettato, per così dire, il gregge in primo piano, Altobello ha poi curato l'ambientazione delle parte retrostante, ponendo sulla destra un palazzetto merlato, certamente di nobili a giudicare dalla corona al colmo del sottostante arco di ingresso, davanti al quale una donna sta filando e nel quale il Morelli vorrebbe riconoscere la porta «de suso» d'ingresso alla piazza della Cattedrale,[189] così come più o meno tutti coloro che han parlato del Presepe vorrebbero ravvisare nel castelletto su in cima il castello Tramontano,[190] ispirazione che possiamo immaginare probabile per Altobello, lì sul posto a Matera, ma naturalmente reinterpretata e rielaborata in modo alquanto libero.

Dall'arco sulla destra sono entrati in campo i Magi, preceduti e accompagnati dai loro serventi, uno dei quali cavalca un cammello con i «bagagli»; vario di colore il manto dei cavalli, un morello, un bianco, un bajo, variopinti i costumi, scintillanti le corone e i doni. L'«esotismo» si spinge a un punto tale che al corteo si aggiungono degli elefanti.

Ma a questo punto. Forse già per questi elefanti e certamente per un leone e un grifo o aquilotto, frammisti agli altri animali, nonché, più in basso, per due leoni «a colloquio» sotto una grotta dinanzi a una casa — una strana e abbastanza anomala interpretazione dei Sassi — dobbiamo fare delle distinzioni. Che essi siano dell'atélier di Persio, non v'è dubbio, stante la materia e la colorazione, ma assai probabilmente «venuti» qui chissà quando dall'ambiente di origine, a pensare senz'altro diverso. Infatti, i due leoni che abbiamo definiti «a colloquio» mancano del treno posteriore e, a ben guardarli, sono l'uno il *pendant* dell'altro: un Altobello o un aiuto, affascinati dal passato romanico — del quale poi in definitiva è da vedere un sotteso ricordo nell'energia squadrata delle forme delle figure umane — che avevan murato i leoncini a lato di qualche portale «minore», forse anche di qualche chiesetta nei Sassi? Il grifo, o aquilotto, che porta subito anch'esso a pensare al repertorio medioevale, imitato dal lettorile di qualche ambone, e messo forse sopra un portale, sempre di qualche costruzione «minore», come capita di vedere anche qui in Cattedrale per un'aquila romanica, forse venuta da altra parte della stessa chiesa, a sommo della porta «dei leoni» (fig. 32); e, perché no?, anche gli elefanti, che appaiono tagliati a cuneo sul retro, potevano forse fiancheggiare qualche finestra, sempre di modesti edifici: si pensi al modello eventuale, il finestrone della parete absidale della chiesa di S. Giovanni (fig. 31).

Naturalmente tutto questo non è che un'ipotesi, e come tale la si offre al lettore.

Per concludere, questo Presepe di Altobello Persio, anche se a lui sovvenivano spunti e modelli da bei precedenti, è impareggiabile per l'esuberante vitalità che abbiamo vista tanto ben legata al raccoglimento devoto entro la grotta, raccoglimento del resto allietato dal concerto angelico, e ci affascina, e continuerà ad affascinare, proprio come *tranche de vie* di gustosissimo sapore popolare.

## *Il Dossale dell'altare detto di San Michele.*

In fondo alla navata sinistra, esattamente sulla parete tra la porticina d'ingresso all'ambiente che a sua volta dà accesso al campanile, (fig. 8, e) e il passaggio per il clero che immette direttamente all'altar maggiore, fa spicco, costituendo un bel fondale all'intera navata, un dossale che sovrastava un altare, poi demolito perché impediva, rendendo il passaggio eccessivamente angusto, l'accesso appunto al presbiterio.

48. Altobello Persio.

Dossale, particolare: *L'Eterno Padre*.

Il dossale (tav. XI) è firmato sulla base della statua della Madonna ALTOBELLUS PS. D. MI CASI F., e un'iscrizione sotto il basamento della nicchia dice:

DE LEGATO SIMONIS DE SIMONE SUI AVUNCULI PETRUS JACOBUS ULMUS FIERI FECIT.

Quindi abbiamo una testimonianza diretta ed inequivocabile della paternità, anche per quest'opera, di Altobello Persio da Montescaglioso, e una altrettanto esplicita dichiarazione della committenza là dove Pietro Jacopo Ulmo dichiara, nella iscrizione, di aver fatto fare l'opera con i denari di un legato lasciato a questo scopo dal suo zio materno Simone de Simone.

Il Gattini, nella sua piccola monografia sulla Cattedrale, ricorda la disposizione testamentaria ma non è poi esauriente circa il notaio e il luogo di conservazione del testamento.[191]

Ora, cercando tra gli atti dei vari notai Sanità, si è avuta la fortuna di reperire, nell'Archivio di Stato di Matera, l'originale del testamento di Simone di Francesco de Simone per atti del Notaio Marco Antonio Sanità[192] (Atti 1527-1536) redatto in latino, e a c. 37 v. c'è la disposizione che qui si riporta:

*«Testamentum nobilis Simonis Francisci de Simone», 1529 sett. 23 Not. Marcus Antonius de Sanitate* [Simone di Francesco nomina erede universale il nipote Pietro

Giacomo, figlio della sorella.].

Disposizioni testamentarie:

c. 37 v. «*Item voluti et mandavit ipse testator quod per dictum eius heredem construatur seu teneatur et debeat construj et edificarj facere in aitarj suo, quod est intus matricem ecclesiam materanam, vulgo dictum lo altare appresso lo Cappello, ubj extat depinta figura santi Niccolaj cappellam unam seu edifitium tale quod comode et honorifice possint ponj imago beate et gloriose Virginis matris Marie, Santi Jacobj et sante Catherine et si possibile fuerit et comode fierj poterit edam into et ibj ponnantur inmagines santorum Simonis et Jude, ut vulgo dicitur ad opera levata. Inmagines omnes ornarj debeant de auro ubj testator ipse volujt et mandavit exponantur ducatj ducentum de auro pro constructione dictj edifitij et immaginum dicte gloriose virginis et santorum et pro ornamento dictj edifitij in quoquodem altarij dictis et pro eius anima legavit stallam unam quam habet, tenet et possidet in platea publica...*».

49a. Altobello Persio.

Dossale, particolare: *L'Angelo*.

49b. Altobello Persio.

Dossale, particolare: *L'Annunziata*.

Quindi la disposizione, precisissima, è un vero e proprio programma, che indica di quali Santi debba essere ornata o la «cappella» o 1'«edifitium» cioè una costruzione atta a contenere decorosamente quelle immagini. Nel 1539 l'erede Pier Giacomo Ulmo stipula una convenzione perché sia eseguita la volontà dello zio materno: se la sua scelta è caduta su Altobello Persio, questo indica come, dopo l'indubbio successo avuto pochi anni prima con il Presepe, quest'artista dovesse andar per la maggiore.

Prima di inoltrarci ad esaminare il dossale, occorre chiarire la confusione ingeneratasi sull'altare e su una sua presunta ubicazione diversa da quella attuale: a sentire il Gattini (1913) qui era l'altare di S. Michele, cui il dossale sarebbe stato unito.[193] Intanto non è chiaro il modo di questa «unione» che, come vedremo poco più oltre, secondo noi non deve avere mai avuto luogo. Per l'ubicazione, la S. Visita non porta alcun contributo, anzi semmai confonde le idee, quando dice (c. 47 v.) che il Presule uscendo dalla cappella del Presepe va *a destra* all'altare de Simone. Il Nelli[194] nomina *en passant* un altare di S. Michele senza dire dove fosse, ma non parla di un altare de Simone. Altro errore è quello del Gattini,[195] che dice che l'altare de Simone era detto «del Cappello», mentre in realtà il «Cappello» era il ciborio dell'altar maggiore primitivo, e nel testamento l'altare de Simone è detto, in una frase italiana interpolata, come si è visto, nel testo latino «lo altare *presso* il Cappello» e quindi non c'è, a nostro avviso, da pensare a spostamento alcuno. Tornando poi alla «unione» tra dossale e altare di San Michele, quel che conta per il nostro assunto è aver conferma di quella che era stata una nostra precisa impressione; non poter cioè il dossale essere l'altare di S. Michele, in quanto una statuetta dell'arcangelo (tav. XIII), posta oggi sopra una mensola sulla parete a sinistra di quella del dossale, è apparsa subito troppo grande per poter stare sull'altare sotto il dossale perché avrebbe celato il centro della predella con l'Ultima Cena (tav. XI) e oltre. Del resto il Gattini dice che la statuetta è l'unico resto dell'altare di S. Michele, distrutto. E qui vorremmo ipotizzare che anche le due figure dell'Annunciazione, (figg. 49 a,b) poste ora a sommo del dossale, e che ci

sembrano senz'altro irrelative e per qualità e per stato di conservazione fossero, forse, di quell'altare distrutto. E se no, comunque di altra provenienza. Del resto il Giura Longo riproduce i1 dossale senza le due statuette a sommo[196] le quali quivi vi sarebbero state poste assai di recente, dopo il 1966, anno in cui il Giura Longo lo riproduce. A meno che egli, convinto della irrelatività, le abbia fatte rimuovere al momento della sua campagna fotografica.

Comunque stiano le cose, conviene ora tornare al dossale nei quale sono stati posti accanto alla Madonna proprio i Santi voluti dal de Simone: dei quali Giacomo, Simone e Giuda sono in stretta relazione essendo fratelli, e il testatore avrà desiderato poi la presenza di S. Simone perché suo santo patrono. Più difficile è comprendere la presenza di S. Caterina, che però comunque doveva esser venerata a Matera, perché la vedremo comparire di nuovo, più tardi, nella cappella dell'Annunziata.[197]

Il dossale, sempre molto apprezzato o almeno citato[198] si impone a prima vista per la sua calibrata misura, per la perfetta proporzione tra le varie parti, e per la festosità dell'apparato decorativo, nonché per l'armonico rapporto di ogni figura entro le nicchie, dipinte, queste, a simulare il marmo.

Nel gruppo della Madonna col Bambino, al profondo senso di raccoglimento della madre si unisce la vivacità del bimbo, scalciante, quasi «arrampicato» fra le sue braccia.[199] Il gruppo sembra qui superare la vena «popolare» consueta in Altobello, decantandosi, pur nella sua mossa vitalità, in un senso di superiore eleganza. Vivi ed animati i quattro Santi (tav. XII) ognuno caratterizzato naturalisticamente, e nei quali torna il consueto senso di robusta compattezza plastica e saldezza formale quale abbiamo notato in parecchie figure del Presepe e che ritroveremo poi nell'altare della Cappella della Confraternita di S. Maria di Costantinopoli.

Il Padre Eterno nella lunetta a sommo (tav. XI e fig. 48), anch'esso solida e robusta figura, si impone nella sua tipologia di vegliardo bonario, dalla lunga barba listata, e nelle grosse braccia, nella chioma mossa da un vento invisibile e soprattutto nell'iperbolico svolazzo del manto, si anima, concreta e salda presenza, accomunato ai Santi in quel tono schiettamente popolare tipico di tante immagini di Altobello.

Ma un altro elemento che qui veramente si impone è lo splendido apparato decorativo dell'architettura, con la varietà dei mille motivi che appaiono nelle candelabre sulle paraste: zampe di leoni alle basi, panoplie, gigliacee araldicamente stilizzate, teste di cherubi e un mondo di animali reali o fantastici, grifi o leoncini affrontati, amorini, e, sparsi un po' dappertutto, mascheroni dalle barbe e chiome fitomorfe, sulle paraste, nei capitelli dell'ordine inferiore sino a quello bellissimo al centro della cornice superiore, dai cui occhi fuoriescono racemi. E ancora sui capitelli, dei bei grifi impettiti, gonfie le ali. Un repertorio variatissimo, che dimostra la conoscenza *de visu* da parte di Altobello di monumenti dalla decorazione consimile, quali egli avrà potuto vedere in tanti monumenti, ad esempio, napoletani; motivi di un animato repertorio che può essergli giunto anche attraverso la mediazione di disegni e, certamente, della miniatura: si pensi alla presenza in Cattedrale dei corali miniati da Reginaldo Piramo, dei quali si parlerà in appresso, che presentano, specie nei fogli a piena pagina cornici prospettiche o bordure elegantissime, ornate appunto da questa miriade di motivi. E, sempre tramite Reginaldo che fu nell'Italia settentrionale, giungono fino al Persio, e si trasferiscono nei suoi rilievi, anche motivi decorativi di origine appunto veneta od emiliana.

Quanto alla predella monocroma su di un fondo azzurrino, pur nella diversa tecnica del rilievo bassissimo, quasi stiacciato, ritroviamo il consueto senso di

robustezza ma, a meno che non ci illuda la diversa tecnica, qui si penserebbe piuttosto a un intervento di bottega quale ci sembra anche di poter notare nella figuretta del San Michele (tav. XIII), da porre certo nell'ambito di Altobello, ma altrettanto certamente non della sua mano per un che di bolso e imbambolato, che pone questa figura ben lontano ad esempio dagli angioli del Presepe, saldi sì, ma tanto aggraziati.

Così pure certamente di bottega sono l'Angelo e la Annunziata, (figg. 49, a, b) pezzi erratici provenienti o dall'altare di san Michele, se esso era, come sembrerebbe a giudicare dall'arcangelo su citato, di Altobello o del suo ambiente; due pezzi che se pur nella tipologia riecheggiano i prototipi del maestro sono anch'essi bolsi e come un po' intontiti, ben diversi dai pur «paesani» Angelo e Annunziata che vedremo, patetici e devoti, sull'altare della cappella della Confraternita (figg. 51 a, b).

***La Cappella della Confraternita del Corpo di Cristo e della Madonna di Costantinopoli.***

Uscendo dalla chiesa attraverso la porta laterale (fig. 8, 1) che, nella navata sinistra, si apre tra il Cappellone del Sacramento (n.) e la Cappella dell'Annunziata (i.) si esce in un cortile lungo e stretto chiamato «delle campane» in quanto era questo il luogo adibito alla loro fusione, come del resto attestano, sul fianco destro del Cappellone, che appunto delimita per lungo tratto il cortile, alcune interessanti iscrizioni incise sulle pareti, con i nomi dei fonditori, l'anno di fusione e talora anche il nome della campana.

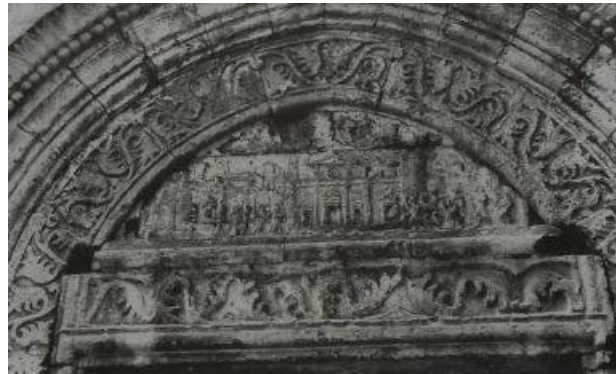
Oltrepassato il Cappellone, al di là di un breve andito di passaggio tra il cortile e la via del Riscatto, troviamo la cappella sede e la Confraternita del Corpo di Cristo e della Madonna di Costantinopoli (fig. 8, o) cui si accede da un portale laterale (fig. 50).

Già su questo portale occorre soffermare un momento l'attenzione, in quanto esso viene in genere citato come medioevale romanico. Ma la questione non sembrerebbe essere, almeno del tutto, così chiara.

Sugli stipiti, sull'architrave e sull'archivolto corre un motivo, per la verità alquanto rozzo e abraso, di grosse foglie molto ritagliate nei contorni, disposte a mo' di fregio inserite — per l'architrave il fatto è evidentissimo — entro cornici rinascimentali, neppure esse di particolare finezza qualitativa. Altre cornici sgusciate circondano l'archivolto decorato e terminano a sommo con un ornato di foglie piatte semplicissime cui è sotteso un motivo come di grosse perle, o sfere. Sormonta il tutto un timpano triangolare con entro un rilievo col calice e l'ostia, chiara indicazione di uno dei due titoli della Confraternita. Entro la lunetta, malamente incastrato con i bordi sbocconcellati per adattarsi alla curvatura dell'arco, un rilievo in avanzato stato di consunzione, raffigura una processione, che si tenterà di esaminare.

Ora, se prendiamo in considerazione un po' analiticamente questo portale, non ce dubbio che, a parte le comici, come s'è visto, rinascimentali, è certamente anche tardivo il motivo delle foglie e delle «perle» a sommo, estremamente freddo, che non riesce a far rivivere il «sapore» dell'ornato romanico. Più difficile, e quindi si intende qui far solo delle supposizioni estremamente caute, dire del motivo fogliaceo in gran parte poi molto eroso e consunto. Però qui, a dire il vero, soprattutto ove si pensi alla forza e alla vitalità degli ornati, per non andar troppo lontano, delle porte di questa stessa Cattedrale, dove anche un motivo stilizzato ha però sempre corpo e una grande freschezza, questi tralci appaiono per così dire «stanchi», e il tratto entro l'architrave, poi, molto sciatto ed approssimativo. Quindi, pur non osando parlare addirittura di un «falso» romanico rinascimentale, è però un fatto che questi ornati ingenerano quanto meno una grande perplessità.

Quanto al rilievo con la processione, sarebbe temerario, per le ragioni su esposte tentare qualsiasi discorso veramente critico. Esso invece ci può interessare almeno quanto al soggetto per l'ambientazione, forse, in una Matera di fantasia: la Cattedrale trasformata in una chiesa rinascimentale, cinquecentesca accanto alla quale il campanile appare come una sorta di Torre Metellana qui su trasferita; e poi altre chiese, torri ed edifici sullo sfondo, e poi l'incedere dei «sacconi» entrati forse dalla porta «de suso» che sembrerebbe scorgersi in una arcatella a sinistra, con candele in mano che trasportano un baldacchino con una statua, assai scarsamente visibile, della Madonna col Bambino.

Alcuni pensano, e forse non a torto, data la presenza della Cattedrale, che qui si tratti della famosa processione dei pastori, che del resto andavano incappucciati, col Carro della Bruna,[200] chè il pensare invece alla Madonna di Costantinopoli, e vedere i confratelli in quegli incappucciati, potrebbe essere suggestivo, ma allora osta il fatto che il rilievo sia, come abbiam già notato, incastrato tanto malamente e non completato nel colmo della lunetta come dovrebbe essere ove fosse veramente pertinente alla cappella. Quindi anche qui un altro piccolo problema aperto, né è da sperare, si ritiene, in una soluzione, stante, torniamo a dirlo, la consunzione, certamente destinata a progredire.[201]

50. Capella della Confraternita del Corpo di Cristo e della Madonna di Costantinopoli: portale, particolare.

E infine ancora un altro problema, e quindi un'ipotesi da formulare con la massima cautela: il portale appare evidentemente riadattato e ci si chiede da dove potesse provenire. Oggi, con le costruzioni che si sono sovrapposte con l'andar dei secoli successivi e fino ai giorni nostri, una facciata della chiesa non è visibile. E se, poi, ci sarà stata veramente, anche questo è difficile a dirsi. Esaminando nell'interno della cappellina, la parete di fondo, sotto un rilievo, anche esso assai modesto ma piacevolmente ingenuo, con i «sacconi» e due gentiluomini alle estremità laterali che venerano il Crocifisso, sta ora la parte soprastante degli stalli di un coro ligneo e, per quanto si sia fatto, non si è riusciti a scorgere se vi possa essere il vano di una porta o almeno una traccia di esso. Perchè sarebbe suggestivo, allora, pensare alla porta in facciata, regolarmente in asse con l'altare.

Appoggiandoci alle fonti antiche, ci sovviene ancora una volta il testo della S. Visita di Mons. Saraceno, il quale «egrediens a manu sinistra in dicto cimiterio» (che era lì dall'altro lato) «invenit vestiarium ubi conservantur vestes cofraterie Corporis Christi, ad quod ingressus est et inveniens tria altaria illa cum pacis osculo visitavit». (c. 48 r.).

Ora, nella pianta che il Gattini[202] allega alla sua piccola monografia per cercare di ricostruire, proprio sulla scorta della S. Visita, la situazione della cattedrale, il Vestiarium appare con l'apertura laterale e dei tre altari due, a parte il maggiore che è al suo posto, si allineano l'uno accanto all'altro sulla parete di fronte alla porta, il che vuol dire che la Confraternita era molto attiva e molte le funzioni religiose che vi si dovevano svolgere, per essere addirittura tre gli altari. Del resto la posizione delle Congreghe a Matera doveva essere importante, a giudicare da quanto riferisce il Volpe: «Sonvi in Matera sedici sodalizi, o congreghe, vestite di sacco e d'insegne. Esse prendono parte a tutte le pubbliche preghiere e processioni, a differenza delle molte altre, che sfornite di ornamenti non vi hanno accesso».[203]

51a. Altobello Persio.

Altare della Confraternita del Corpo di

Cristo e della Madonna di Costantinopoli (1540),

particolare: *Angelo*.

51b. Altobello Persio.

Altare della Confraternita del Corpo di Cristo e della

Madonna di Costantinopoli (1540), particolare: *Annunziata*.

Ma, entrando, quel che in questa cappella veramente impressiona è l'altare, del quale abbiamo un'unica citazione di sfuggita e relativa a una sola parte di esso,[204] pur trovandosi esso a un passo dalla Cattedrale, anzi praticamente entro un suo annesso. Si è pertanto felici di poterlo qui, praticamente, presentare, tanto più che esso è un altro, e assai felice autografo di Altobello Persio, che incide la sua firma sulla base della statua del Cristo posto in alto entro una nicchia, bel fastigio di questo sontuoso altare: Altobello P.o F. 1540.[205]

Quindi immediatamente, appena un anno dopo la creazione del dossale tanto bello e calibrato, Altobello è chiamato, probabilmente proprio dalla Confraternita, a quest'impresa, fatto che dimostra la rinomanza che egli si era acquistata, che ne faceva senz'altro il massimo scultore del tempo.

Entro una grandiosa incorniciatura, adesso tutta imbiancata, ma che doveva — e speriamo che sotto lo si possa ritrovare ancora — esser tutta colore, a somiglianza di quella del dossale de Simone, è campito, al centro, un grande rilievo

quadrangolare raffigurante la Madonna di Costantinopoli, uno dei due titolari della Confraternita, sconciata di ridipinture, «luccicanti» contro un orripilante fondo d'oro solcato da un reticolo di linee che vorran forse simulare un mosaico, sconcio tale che ci trova in tutto allineati con il Morelli nella riprovazione.

Ma, cercando, molto a fatica, e tentando con l'immaginazione di eliminare le orrende vernici, ritroviamo, nell'impostazione ampia e dilatata dell'immagine, il corrispondente, nel rilievo, della solidità compatta delle figure a tutto tondo, riconosciamo nel volto una somiglianza abbastanza puntuale con quella della Madonna nel Presepe, e nel Bambino vivace e scalciante, anche se, questo, più «contadinello», riecheggia la vitalità del piccolo Gesù del dossale.

In alto, al centro del fastigio, nell'ampia nicchia col solito motivo a conchiglia a sommo, sta la patetica immagine del Cristo risorto ma che reca evidenti le cruente tracce della Passione, e porta ancora attorno al capo la corona di spine figura che, se è ben proporzionata allo spazio che la contiene, in sé è però forse alquanto squilibrata, specie ove si consideri la mano destra enorme, grossolanamente sbozzata e un turgore forse un po' eccessivo specie nell'addome, col perizoma nudissimo e teso. Ma non ci si deve stupire, qui Altobello prosegue, con grande schiettezza, quel suo discorso che abbiam definito «popolare».

In alto nella lunetta ove la gran macchina si conclude, torna il motivo dell'Eterno Padre, in atto benedicente con la destra, nella sinistra un libro su cui posa la colomba dello Spirito Santo: anche qui l'Eterno è il vegliardo bonario, dalla gran barba listata, assai simile anch'esso al suo precedente nel dossale.

Assai belle le figurette dell'Angelo e della Annunziata, ai lati della nicchia del Cristo (figg. 51 a, b), figure come sempre solide, compatte e squadrate, avvolte negli abbondanti panneggi, assai simili a quelli che le ricoprivano nel Presepe: i due ampi risvolti del manto da cui escono le braccia e le mani giunte di Maria, il solito corsetto con i grandi «sbuffi» intorno alle ascelle, dell'Angelo. Fervida è la loro espressione, in quel discorso naturalistico che Altobello non abbandona mai, patetico l'Angelo dalle labbra dischiuse all'annuncio, commossa Maria chiusa nel raccoglimento devoto.

Ritroviamo qui ancora una volta le ascendenze culturali e iconografiche remote e immediate, che vanno dalla matrice lauranesca, a Napoli, ed anche ai Gagini, nonché le mediazioni e i «prestiti» di Stefano da Putignano, ma che qui, si vorrebbe dire, Persio sembra superare in un eloquio in certo modo più vivo ed immediato. E, sempre presente, la sottesa matrice romanica nelle squadrature e nelle masse solidamente architettate. Quando poi si passi alle incorniciature, anche qui torna quell'infinita varietà di elementi decorativi già notate nelle belle paraste dalle candelabre continuamente diverse che denotano da un lato l'acquisizione, ancora una volta tramite Napoli, di questi «classici» motivi del Rinascimento romano, cosi come la trasposizione in termini moderni di certi motivi romanici, grifi, aquilotti, leoncini, sirene e, a ritroso, il risalire all'«antico» in senso archeologico, mascheroni, sfingi, panoplie. E ancora, anche qui come nel dossale, è presente la mediazione di questa ornamentazione tramite le splendide inquadrature dei fogli «a piena pagina» dei corali miniati da Reginaldo Piramo per la cattedrale, e di conseguenza con l'apporto anche di motivi «nordici», emiliani, specialmente ferraresi, veneti, padovani. Ciò che rientra in quel discorso, qui più volte enunciato, della continua «osmosi» tra le diverse forme e le diverse tecniche, in un discorso unitario e coerente, nel comune tessuto connettivo di un'epoca, di una precisa collocazione nella storia.

52. Cappellone del Sacramento. Cornice esterna.

### ***Sculture all'esterno del Cappellone del Sacramento.***

Il Cappellone del Sacramento (fig. 8, n) — costituito dalla trasformazione di due precedenti cappelle l'una dentro 1'altra, la prima entrando di patronato De Zaffaris, la più interna di patronato Santoro —[206] aggetta fuori dal lato settentrionale della chiesa, separata in fondo da un passaggio, come si è detto, dalla Cappella della Confraternita. Uscendo nel cortile «delle campane» (fig. 8, m) vediamo che l'esterno della parete di fondo, corrispondente all'ex Cappella Santoro, è adorna da una bella cornice sorretta da mensole architettoniche alterne ad altre figurate; oggi essa rimane sia sul lato orientale, dal lato cioè verso il cortile (fig. 52) sia sul lato opposto, su Via del Riscatto, ma in origine correva senza soluzione di continuità anche sulla parete di fondo, come indicano chiaramente le ultime mensole poste ad angolo, e come si può agevolmente riscontrare dalle sopraelevazioni dei tetti che devono avere o distrutto o coperta, incorporandola e celandola quindi alla vista, la serie di mensole appunto sulla parete di fondo.[207]

Di queste sculture non parla alcun scrittore di cose locali, ed esse appaiono citate per la prima volta in tempi recentissimi.[208]

Sul lato orientale si susseguono – alterne alle mensole inginocchiate, tagliate alla buona (solo qualcuna, più elaborata, è tagliata da un duplice elemento e termina con un'arricciolatura più curata) e altrettanto alla buona disposte a distanze disuguali, e qualcuna addirittura sottosopra — sette teste e protomi ad altorilievo (fig. 52); otto se ne vedono sul lato opposto.

A volti giovani e imberbi, dalla corta chioma arricciolata altri se ne alternano, di personaggi più adulti, barbuti, oltre a protomi leonine, alcune, specialmente le due del lato occidentale, dalla criniera assai folta dalla fattura a mo' di volute arricciolate; né mancano le immagini esotiche, quasi a voler costituire qui una galleria di «tipi» tratti dalle varie stirpi avvicendatesi nella regione: un moro ricciuto, sempre sul lato occidentale, sull'altro lato un turco col turbante e grandi baffi, dalla fisionomia caratterizzata da un naturalismo così marcato da far quasi pensare ad un ritratto (fig. 52). Accanto invece, un fare classicheggiante sembra nobilitare una immagine che potrebbe far pensare a uno Zeus, con la chioma e la barba trattate con risentita trapanatura (fig. 53), e il volto animato da notazioni lievemente patetiche, quali gli occhi pensosi e le labbra socchiuse come in un anelito. Altra testa invece, la seconda da destra (fig. 52), con la barba e specialmente le chiome quasi fitomorfe, sembra risolversi in un aspetto quasi caricaturale. Infine all'angolo sta una immagine muliebre paffuta, dalla lunga chioma che sembra emergere direttamente dalla struttura muraria.

Volendo collocare, iconograficamente e stilisticamente, queste sculture, si può essere a tutta prima tentati di vederle come espressione sterilmente ripetitiva di fatti arcaici. Ma qualora si pensi a quale sia il concetto di «antico» cui le maestranze di questa zona fanno riferimento, e a quali fossero i materiali e i prodotti a loro disposizione, non si può non pensare a un recupero di fatti appunto antichi, e cioè innanzi tutto reperti greci e lucani, da Paestum a Metaponto, da monete ad antefisse: ad esse potrebbero far pensare, ad esempio, la testa dalle chiome fitomorfe del lato est (fig. 52) così come le protomi leonine dimostrano, anche se qui in traduzione indebolita, di certe gronde a testa leonina del Tempio di Apollo Licio appunto a Metaponto (oggi nei Musei di Potenza e Napoli).[209] E all'«antico» archeologico si somma poi con grande evidenza quella che in queste terre è una delle più alte espressioni «classiche»: la scultura federiciana. Come non vedere, ad esempio, nella fanciulla dalla lunga chioma, di cui dianzi si diceva, la traduzione

modesta, ma di piacevolezza quasi contadina, della splendida, nobilissima testa muliebre del castello di Lagopesole,[210] o nel «turco» come ci è piaciuto definirlo, una traduzione, certamente «in minore» della vitalissima testa virile con turbante del capitello di Troia, ora al Metropolitan Museum di New York?[211] e, in genere, nelle teste virili più adulte, l'ispirazione alla nobilissima testa di Acerenza; cosidetto Giuliano l'Apostata?[212]

53. Cappellone del Sacramento.

Cornice esterna, particolare.

Ancora nel Cinquecento, dunque, la forza di una secolare tradizione è così viva e operante da far riapparire motivi antichi e talora antichissimi, in tono ovviamente minore,[213] che denuncia una maestranza provinciale, ma certamente viva e non isterilita nella freddezza di una imitazione, e che pertanto si fa accettare in positivo per la schiettezza del modo di continuare e interpretare i grandi modelli e per certe cadenze «popolari» di grande verità ed efficacia.

***Le statue sopra la porta della Sacrestia.***

Rientrati in chiesa, e portandoci di nuovo nella zona della cappella del Presepe (fig. 8, g) troviamo, quasi ad angolo con essa, la porta di accesso alla sacrestia (fig. 8, h) al disopra della quale, entro tre nicchie ricavate nella parete stanno, a costituire appunto una sorta di trittico, le statue della Madonna col Bambino, al centro, e ai suoi lati, due Santi monaci benedettini (tav. XIV). Al disotto, corre una scritta che esorta a entrare con anima pura, così:

HOC SACRUM EST ADUTUM CHRISTI QUICUMQUE SUBIRIT / SIT SACER ET VITIIS NON SIT ONUSTUS HOMO — 1559

Sia sulla scritta che sulla data dovremo più innanzi ritornare.

La Madonna, che pur deriva da quella del dossale (tav. XI) ne è però come una traduzione più «paesana», squadrata, e, rispetto alla positura morbida ed aggraziata di quella, appare invece bloccata, più ferma e massiva, completamente di prospetto; e il Bimbo, vispo e sorridente, non ha più neanche esso le movenze sciolte dell’altro nel dossale, ma — nel netto profilo delle gambe e delle spalle, con un braccino allungato in modo totalmente rettilineo verso il seno della Madonna «del latte», mentre l’altro, benedicente, si eleva perpendicolarmente al primo quasi in asse con le gambine dalle ginocchia in giù — diventa, pur senza nulla perdere della sua grazia infantile, quasi una stilizzazione di esso.

Si tratta pur sempre, come del resto si è detto per il dossale, della tipologia del gruppo sacro, discesa in Puglia per via napoletana, di ascendenza lauranesca, ma qui naturalmente la raffinatezza e il senso decantato e astrattivo del linguaggio del grande maestro dalmata si traducono in un dialetto paesano, al solito però non privo di sapore, come si è visto anche a proposito del Presepe. E proprio con il Presepe non mancano assonanze, innanzi tutto nel senso poderoso della forma, e poi, venendo a riferimenti particolari, il Santo con il pastorale, che potremmo ipotizzare essere S. Giovanni di Matera, abate di Pulsano — che, se è lui, avrebbe allora qui la sua prima memoria in Cattedrale — rassomiglia abbastanza da vicino al S. Giuseppe: anche se qui l’espressione è meno intensa e come più «diluita» in un patetismo in certo modo pietistico. Ancora nell’altro Santo benedettino — e non ci stupisce che i due Santi siano di quest’ordine per la presenza ben nota dei Benedettini a Matera, e benedettino era, qui attiguo, il convento di S. Eustachio — ci sembra scorgere una qualche somiglianza, anche se un po’ generica, con il pastore con la fiscella seduto a destra in avampiano sulla parte alta del Presepe. L’espressione poi un po’ patetica lo accomuna all’altro Santo.

Tre statue quindi, che abbiamo definite «paesane»: anche questa Madonna, come quella del Presepe, e ancora di più, e una bella contadina con il suo grazioso, oseremmo chiamarlo, «scugnizzo»[214] e paesani sono i due Santi; le attribuiremmo dunque a qualche collaboratore di Altobello, forse anche due: uno per la Madonna, che comunque sembra più intensa, e un altro per i Santi.

E conta anche qui rilevare, nella squadratura delle forme, salde nella pietra, che è la materia propria e tanto vivamente sentita da Altobello e dai suoi, la presenza, sottesa certo, di un’antica lezione dei «magistri della pietra» romanici.

Quanto alla data 1559, segnata sotto le statue a seguito della pia iscrizione, essa può benissimo essere riferita anche alle statue. Chè questo tipo di scultura va innanzi almeno per tutto il secolo. Ma, *in primis*, la scritta si riferisce al «sacrum adutum». Ora, pressoché tutti i testi ci parlano della «costruzione di una nuova sacrestia grande nel 1597. Sorge perciò qui un problema, data l’evidente

discrepanza cronologica tra ‘59 e ‘97. Ma, unica voce diversa, e che a ben riflettere, è la più attendibile, è quella del Festa,[215] che dice: «Nel 1597 fu ingrandita la sacrestia». Quindi una sacrestia doveva preesistere all’ampliamento di fine secolo: il fatto di non trovar nulla nella pianta del Gattini[216] non stupisce poiché si tratta di uno stato anteriore della chiesa, nel 1544. Quindi il 1559 potrebbe andare benissimo anche per la costruzione, e l’invito scritto ad entrare come uomo sacro e senza vizi — e il «sacer» può riferirsi specialmente all’uomo consacrato, il sacerdote — potrebbe spiegarsi o perché lì, se del sacerdote si tratta, egli si prepara per la celebrazione dei sacri misteri, o anche, se si tratta di tutti, è invito a entrare con anima pura, senza intenzioni profanatrici, là dove si conservano reliquie di Santi.[217]

Quindi, per concludere, una sacrestia del 1559, ampliata nel ‘97, e in quest’anno provvista di armadio e stipi per i paramenti e arredi[218] che immaginiamo necessari stante l’ampliamento dell’ambiente e il numeroso clero.

### *La Cappella dell'Annunziata.*

Trovare nella Cattedrale una cappella dedicata all'Annunziata non stupisce, tanto il culto della Vergine sotto questo titolo era stato sempre fortemente sentito in Matera. Già infatti in alcune chiese rupestri, in origine romitori o cenobi di rito orientale, troviamo affreschi raffiguranti l'annuncio dell'Arcangelo a Maria, come, ad esempio, nella navata destra della cripta di S. Nicola denominato «all'Annunziata» per esser sito proprio nella Murgia che porta questo nome, o alla Madonna delle Tre porte, o tra quelli trecenteschi in S Maria de Idris, o tra gli altri, parecchio tardivi, nella cripta degli Evangelisti.[219]

Così come si ebbero monasteri di suore dedicati all'Annunziata, come quello domenicano detto di S. Maria la Nova, o l'altro, molto noto l'Annunziata Vecchia, che era un tempo, presso la Cattedrale.[220] Del resto già il de Blasiis[221] ci avverte che il monastero di S. Maria la Nova cambiò il suo nome in quello di SS, Annunziata.[222]

54. Giulio Persio. Cappella dell'Annunziata.

Veduta d'insieme.

Inoltre, nella ben nota visita di Mons. Saraceno, si parla di una piccola cappella dedicata alla Vergine (anche se, pare, sotto altro titolo) detta «Cappella Notaij Marci Antonj De Sanitate», personaggio che conosciamo come munifico per la Cattedrale, cappella precedente, come collocazione, quella attuale dell'Annunziata. Mentre di un altro altare nella navata destra, e questo dedicato appunto all'Annunziata, fa cenno sempre il testo della visita pastorale (c. 48 r.): dell'una e dell'altro parla il Gattini nella sua monografia sulla Cattedrale, indicandoli poi nella pianta della chiesa al 1544 fatta appunto, come già si è avuto occasione di dire, sulla scorta del testo della S. Visita, sempre in quel volumetto.[223]

L'attuale Cappella dell'Annunziata (fig. 8, i), che nel Cinquecento oramai molto inoltrato venne a sostituire quella più piccola, di cui si è detto, o, per meglio dire, l'area di quella, dell'attigua Cappella di S. Giovanni e di una terza, di S. Caterina, cui si accedeva dalle prime due,[224] è pregevolissima testimonianza dell'opera di uno dei figli di Altobello, Giulio Persio.[225]

La cappella, praticamente quindi l'ultima nella navata sinistra, prima di giungere al transetto e al suo prolungamento, è senza alcun dubbio il complesso di più alto livello qualitativo fra tutte le opere della Cattedrale; ad essa (fig. 54) fanno da introduzione due pilastri cui si addossano paraste adorne da candelabre ricche dei più svariati motivi ornamentali, quali abbiamo già trovato a delimitare le nicchie nel dossale di Altobello, o nel suo altare nella Cappella dell'Arciconfraternita sormontati da abachi molto pronunciati su cui si inflette un arco.

Entrati nella cappella, passando tra due balaustrine marmoree apposte nel Settecento, come settecentesco è l'altare,[226] ci troviamo in un ambiente veramente classico (tav. XV) con le pareti ritmate da piccole nicchie, cinque per ogni lato, rialzate su di un basamento, delimitate ognuna da raffinatissime parastine rudentate, dai bei capitelli compositi con un motivo floreale al centro e una rosetta nell'abaco concavo, paraste alla lor volta rialzate da basi adorne anch'esse da un motivo floreale, basi dalle quali aggetta una cornice che continua ininterrotta entro la parte bassa delle nicchie, che includono a sommo il consueto motivo a conchiglia. Al disopra corrono un architrave jonico e un fregio con elementi floreali alterni a teste d'angeli tra due cornucopie. Infine la cornice, su cui si scarica una volta a botte cassettonata, coni lacunari preziosamente adorni da rosoncini, e in centro al culmine un riquadro con l'Eterno benedicente, la sinistra poggiata sul globo regale (fig. 55).

Nella parete di fondo, delimitati lateralmente da paraste raffinatissime piegate ad angolo sopra basi ornate da cornucopie, perfettamente alla stessa altezza di quelle delle nicchie, e coronate da splendidi capitelli con aquilotti ad ali aperte ispirati assai probabilmente dal capitello medioevale del lato sud (fig. 14) i vani per le statue: entro quello centrale, rettangolare, l'*Angelo* e l'*Annunziata*; nelle due nicchie che lo fiancheggiano *S. Rocco e S. Caterina* (tavv. XV e XVI b). Sopra al di là di una bella cornice, alla stessa altezza di quelle laterali, adorna da una testa d'angelo dalla quale si dipartono armoniosi racemi, si inflette un arco nel cui spessore due preziose candelabre concorrono verso un gran fiorone centrale, e nella lunetta sottostante, appare il gruppo della *Pietà*; l'arco è ancora adorno, a sommo, sotto l'imposto della volta, da un motivo di cespi fioriti e fogliame, quasi «ritagliati» (Tavv. XV e XVI a).

La cappella, ammiratissima dagli scrittori già menzionati, è da alcuni, in tempi recenti semplicemente citata,[227] mentre vedremo via via, entrando nel merito della cultura e dell'arte di Giulio Persio, giudizi critici espressi da altri.

Occorre per un momento, prendere in esame il gruppo della Pietà, per alcune considerazioni ad esso pertinenti, quali si deducono da vari scritti: innanzi tutto, torniamo alla S. Visita di Mons. Saraceno, nel cui testo, a c. 48 r., si parla del Presule che continua la visita particolareggiata degli altari, e va, tra gli altri all'«altare Pietatis». Un altare della *Pietà*, citato più tardi dall'Appio.[228] Il Gattini che, come sappiamo, tenta una ricostruzione della chiesa quale doveva presentarsi appunto al momento della visita di Mons. Saraceno, ritiene che su quell'altare fosse appunto il gruppo della Pietà, spostato poi nella Cappella della Nunziatella,[229] idea ripresa più tardi dal Morelli[230] che lo dice trecentesco, riecheggiato recentissimamente dal Padula.[231]

Ora, a parte la collocazione cronologica nel Trecento che non ci si sente di condividere, un attento esame del gruppo, ripreso iconograficamente dai noti *Vesperbilder* tedeschi e austriaci, che si trovano diffusi un po' dappertutto in Italia, induce a riflettere, sia per quanto concerne lo stile, che il modo di sistemazione. Innanzi tutto, una considerazione di ordine stilistico: il divario cioè che intercorre

tra i modi «paesani» della *Pietà* e la notevole finezza, che appare a colpo d'occhio delle figure sottostanti. Il volto gonfio della Madonna, vecchia contadina, dolorosamente contratto, è traduzione appunto invecchiata, solcata da rughe, di certe figure di Altobello, come ad esempio la S.Caterina del dossale d'altare, cosi come colpisce, al di là del soggetto, l'estrema rigidezza del Cristo, col braccio destro pendente a terra, perfettamente parallelo alla gamba, come parallele ci appaiono, appoggiate sul corpo, l'altra mano inerte del Cristo e la grossa sinistra della Madonna. Tutto, oltre alla sodezza plastica, qui slargata e dilatata, riporta a un momento precedente, cioè, ci sembrerebbe, ad Altobello che avrebbe quindi, se la nostra ipotesi è valida, scolpito il gruppo per l'altare della Pietà, che oltre tutto fu già in antico rimosso per dar posto al fonte battesimale. Quindi lo spostamento, denunciato, come si è visto, a cominciare dal Gattini, sarebbe quello di un gruppo di Altobello. E, anche, una considerazione di carattere materiale che non ci sembra oziosa: tutto, in questa cappella, è talmente ordinato, composto, misurato, che non ci riuscirebbe facile vedere Giulio fare una scultura che non rientri perfettamente entro i nitidi limiti della lunetta.

55. Giulio Persio.

Cappella dell'Annunziata, particolare: *L'Eterno Padre*.

Ad avvalorarci in questa impressione, interviene un'opera, impressionante per somiglianza a questa, e cioè il portale cinquecentesco, addossato al campanile della chiesa matrice di Miglionico[232] dove, a parte la somiglianza delle paraste su alte basi, dei capitelli, dell'ornamentazione dell'architrave, del fastigio a fioroni «ritagliati» sopra l'arco, sta, entro la lunetta, ma questa volta perfettamente entro essa contenuta, la stessa *Pietà* semplicemente invertita, con il capo cioè del Cristo sulla destra, e più armoniosa e mossa, nonostante la rigidezza del Cristo quale il tema comporta. Opera, allora, forse di Giulio?

Tornando alla cappella, passando alle statue sottostanti, anche se è chiaro che il «mestiere» e la tecnica in pietra colorata discendono direttamente dal padre, la decantata raffinatezza, nel gruppo centrale, dei due personaggi, l'assai più curata modellazione del panneggio, fermo restando l'evidente plasticismo, e quella sorta di astrazione, appena animata, nell'angelo, dal lieve sorriso, nonché la ricerca spaziale nel fondale di architetture dipinte, il perfetto equilibrio compositivo tra le figure e la chiarezza ordinata con la quale esse rientrano agevolmente nel loro spazio, chiarezza sottolineata dal tendaggio dorato, che, oltre a far da avampiano, tutto delimita, tutto ciò parla di Giulio, un artista debitore certamente al padre maestro, ma che lo supera, pur senza dimenticare le radici, risalendo alle nobili fonti che Altobello aveva tradotte in piacevolezza «paesana».[233] Infatti, accomunando anche i due Santi laterali, purtroppo «infilati», nella parte inferiore, dietro il gradino soprastante l'altare, dolcemente patetici e compostissimi, si pensa appunto a un Giulio che, assai probabilmente a Napoli, avrà potuto rimeditare sulle grandi lezioni lauranesche e gaginesche. Così la Vergine, pur a grande distanza, è chiaro, da quelle altezze, risente, nel puro ovale del volto, nella lieve penombra sotto il mento, nella disposizione delle chiome, nelle palpebre un po' gonfie abbassate sugli occhi, del lauranesco busto di Isabella d'Aragona, ora al Museo di Vienna.[234]

Ma Altobello prima, poi Napoli e infine Roma sono le tappe dell'*iter* di Giulio, che invece tutti intendono spiegare questa cappella direttamente con un viaggio di Giulio a Roma, che pensiamo certamente avvenuto, ma quasi a suggello e conferma della lezione meridionale.

Intanto, nell'insieme delle nicchie, anche se qui più esili, e in certo modo più pure, Giulio avrà agevolmente guardato, e non vi è dubbio al vicino dossale costruito con armonia diciamolo pure, dal padre tanti anni prima, cosi come il partito continuo di esse nicchie, luna dopo l'altra, potrebbe essergli stato suggerito dal padre, se, come crediamo forse dì ritenere dal tono delle sculture, sian da pensare di Altobello, e non di Giulio, carne altri gli assegnano, le nicchie appunto «continue» sulla parete destra della chiesa della Palomba, poco fuori Matera.[235]

E che le nicchie della cappella della Nunziata, ove restan tracce di colore, forse a simulare marmi, fossero istintivamente — anche se qui la poca profondità lo farebbe escludere — pensate da qualcuno come nicchie fatte per contenere figure, lo dimostrano certe sagome di Santi, ritagliate e dipinte, che sembrerebbero sette o forse anche ottocentesche e che, ora rimosse, rimasero nella cappella sino a tempi molto recenti.[236]

Venendo alle paraste esterne, è chiara, oltre a evidenti tracce di colore rimaste su una delle due, la discendenza da quelle del dossale di Altobello. Mentre per quelle, raffinatissime attorno all'altare, su fondo azzurrino, nonché per quelle semplici ai lati delle nicchie e ancora per le nicchie stesse il pensiero corre ancora a raffronti con opere napoletane, come ad esempio alle quattro nicchie con figure di Virtù, gaginesche, a sommo dell'arco di Alfonso I a Castelnuovo e ancor più a quelle, vuote, nello spessore dell'arco stesso.[237]

Ed altri particolari portano a Napoli: per esempio, i fiori e foglie «ritagliati» sopra l'arco di fondo della cappella sono in certo modo riaccostabili al fastigio a sommo della porta dei Trionfi nella Sala dei Baroni, sempre a Castelnuovo, così come le cornucopie attorno alle testine alate di angeli riprendono il motivo dell'architrave del tabernacolo di Jacopo della Pila, anch'esso in Castelnuovo, in S. Barbara.[238] Ma, ancora per le nicchie, viene evidente il ricordo della serie di quelle del succorpo del Duomo di Napoli, più «architettoniche», e certo, e profonde, a contenere piccoli altari, ma da pensare non sfuggite a Giulio se il suo viaggio a

Napoli ci pare sempre più probabile. E allora, per questo tramite, stante la recentissima illuminante attribuzione del succorpo fatta dal Pane[239] non più al Malvito, ma addirittura al Bramante – e il Pane pensa acutamente che il nome del Cardinal Oliviero Carafa, committente del succorpo, non a caso ricorra nell'iscrizione del cortile di S. Maria della Pace a Roma — ecco l'eventuale aggancio di Giulio Perso con Roma, dove assai probabilmente egli fu, anche se — e sarebbe di estrema importanza reperire qualcosa — manca qualsiasi documentazione. Restano però, certo, molte somiglianze, e vorremmo oltre a quelle giustamente indicate dal Prandi,[240] riecheggiato dal Rotili,[241] come la cappella del Cardinal Domenico della Rovere o i modelli sangalleschi, proporre altre suggestioni che Roma operò sul Persio, stavolta dall'antico: la volta cassettonata con l'Eterno al culmine porta immediatamente a quella dell'Arco di Tito, cassettonata appunto, con, nella stessa posizione a sommo, l'apoteosi dell'Imperatore, così come per le nicchie vuote in successione si potrebbe pensare all'osservazione, da parte dello scultore salito da Matera, di quelle del «Giano quadrifronte» ai limiti del Velabro. Per tornare poi a suggestioni bramantesche, le nicchie appunto tra paraste del tempietto di S. Pietro in Montorio.

Una forte personalità, allora, questa di Giulio Persio, assimilatore colto e profondo di queste grandi lezioni di classicità, atte a far da splendido ambiente alle sue immagini, tanto nobili, come si è visto, e raffinate, ma pur sempre, e autenticamente, «materane».

# Parte terza

*a cura di Claudio Strinati*

56. Veduta d'insieme del coro e della "Cona".

57. Deodato Guinaccia, *Madonna e Santi*.

## *La «Cona Grande».*

Sull'altare maggiore (fig. 55) è collocato, sopra il coro ligneo, il gigantesco Retablo composto da una tavola centrale centinata, sormontata da un ovato e da una predella, con quattro scomparti sulla fronte e quattro (due frontali e due laterali) sui plinti delle colonne. Nell'ovato superiore è rappresentata la *Trinità* (fg. 64), nella pala centrale *La Madonna in aria col Bambino e in basso i santi Giovanni Battista, Pietro, Paolo, Donato d'Arezzo e Biagio di Sinope, e il committente Giovanni Pietro Sanità* (fig. 56). La predella (fig. 57) è articolata nei seguenti riquadri da sinistra a destra: *Visione di S. Eustachio* (fig. 58) (principale protettore di Matera), *S. Caterina, Caduta di S. Paolo* (fig. 59), *Salomè con la testa del Battista* (fig. 60), *Visitazione* (fig. 61) (titolo della basilica), *Martirio di S. Pietro* (fig. 62), *un Vescovo, S. Giovanni in Oleo* (fig.63).[242] La cornice che inquadra tutto il Retablo è sostanzialmente rifatta ma certo sul modello originario, con inserti facilmente riconoscibili per il loro carattere non coevo al dipinto come gli angeli che reggono la cornice dell'Ovato. È probabile che la predella sia stata ricomposta con qualche arbitrio. Sembrerebbe più logica infatti la collocazione della scena del S. *Giovanni in Oleo* accanto alla *Salomè* con la testa del Battista, inerente alla pala, con, ai due bordi estremi del gradino, la *Visione di S. Eustachio* (in riferimento alla città) e la *Visitazione* (in riferimento alla chiesa).[243]

58. Predella della "Cona".

Nella *Cronica descrittione del sito della città di Matera e da chi have havuto l'origine e il nome* di Donato Frisonio materano è detto che la Cona fu comprata da Giovanni Pietro Sanità, canonico della Cattedrale, utilizzando il lascito testamentario del fratello Silvestro del 1580. Il 14 febbraio del 1581 l'opera, partita da Napoli per mare, giungeva in Cattedrale da Taranto. Per portare i quadri e la cornice occorsero otto carri.

L'opera fu collocata in situ dallo scultore materano Giulio Persio e nell'occasione fu probabilmente aggiunto il ritratto del donatore.[244]

Le fonti coeve non fanno menzione dell'autore della Cona né si conoscono ulteriori elementi atti a circoscrivere la definizione critica dell'opera.

Sul dipinto c'è una lunga tradizione che tende a considerarlo di scuola veneta. Il fatto non è strano perché numerose sono le opere venete reperibili nel territorio tra la Basilicata e la Puglia, specie cinquecentesche. A parte una incertissima testimonianza in cui è fatto il nome di Fabrizio Santafede, che non ha nulla a che fare con il dipinto, le scarse notizie convergono verso questo punto: scuola veneta.[245]

Sarà per una sorta di complesso di inferiorità o per errate informazioni ma è certo che, ogni qual volta ci si imbatte in area meridionale in un dipinto di impegnativa stesura o di buona qualità, immancabilmente il riferimento è a pittori dei Nord Italia. Lo stato di degradazione e di abbandono in cui del resto gran parte di questi prodotti sono stati lasciati per secoli, ha acuito questo stato di confusione critica perché è ben chiaro che un'opera massacrata da restauri a dir poco mal fatti, ridipinta varie volte, tagliata, spostata in continuazione, assume l'aspetto di una larva comprensibile e entra in quella notte in cui tutte le cose si uniformano, di hegeliana memoria.[246]

La verità è che, perdutasi, già nel secolo scorso, una sicura nozione dello sviluppo di una scuola meridionale di pittura, tutto ciò che risultava ormai incomprensibile veniva confinato in un limbo di incertezza, in cui uno dei parametri di comodo fu il riferimento ad una fantomatica scuola veneta di molti prodotti anche discordanti fra loro.

La pala materana, assai guasta nella tavola centrale, manomessa nella predella, ampiamente rifatta nell'Ovato superiore, reca chiaramente le tracce di questo doloroso iter che ha travolto opere mediocri accanto a solenni capolavori, contribuendo a creare l'impressione di una totale oscurità nell'evoluzione della scuola artistica meridionale.

Ma non può essere tralasciato il fatto che questo Retablo viene a costruire un tipo di pala che è tipicamente meridionale e, studiato in rapporto all'unico elemento certo, cioò la posizione cronologica, assume un peculiare rilievo nella storia della pittura napoletana.

Nel decennio che va dal 1570 al 1580 si era venuto puntualizzando nella cultura artistica meridionale, un tipo di quadro d'altare, incomparabile rispetto alle analoghe tipologie elaborate nell'Italia centrale e settentrionale. Una colossale struttura architettonica lignea con colonne a tutto tondo, sormontata da un ovale, completata da una predella che poteva essere costituita da un solo elemento centrale e due laterali o da vari riquadri come nel *nostro caso*, costituiva l'intelaiatura del Retablo che ammetteva poi innumerevoli variazioni. Questo tipo di struttura era stato inventato quando la presenza nel Napoletano di pittori fiamminghi, divenne una prassi costante e non una sporadica apparizione come era

stato fino a verso il 1568-'70.[247]

Ma era già da parecchio tempo che l'ambiente meridionale si veniva orientando verso la edificazione di colossali macchine d'altare concepite in forma di moderno polittico. Poco dopo il 1570 erano cominciate ad apparire forti innovazioni formali in questo campo. Più o meno in questi anni, per esempio, era nata un'opera fondamentale, il Trittico di S. Maria di Montecalvario in Napoli, opera eseguita forse da più di un artista tra cui dovette esservi quel Michele Curia che è stato proposto recentemente come autore del singolare trittico.[248]

Quest'opera importantissima nello svolgimento della pittura meridionale nasceva comunque da un'esperienza di tipo vasariano quanto lo stile rifletteva la concezione figurativa proposta dal Vasari in Napoli nel quinto decennio del secolo, elaborata da discepoli diretti e seguaci ancora nel decennio successivo. Uno di questi, Giovanni de' Mio, eseguì in S. Francesco di Maiori, una splendida versione aggiornata della *Presentazione al Tempio* dipinta dal Vasari per l'altar maggiore di S. Anna dei Lombardi. È credibile che il de' Mio abbia avuto un forte influsso sulla generazione degli artisti operosi nel settimo decennio e tra questi ci fu certo Michele Curia. Anzi tramite quest'ultimo lo stile vasariano, sia pure passato al vaglio di venti anni di elaborazione, arrivava al giovane Francesco Curia culminando nella fase più matura della Maniera napoletana.[249]

Ma quello che è certo è che l'esigenza della grande macchina d'altare emerge già nella prima generazione vasariana ma avrà sviluppi diversi giungendo con Francesco Curia, Gerolamo Imparato e Fabrizio Santafede a ricongiungersi sempre piu con quella tradizione tosco-romana che verso la fine dei secolo dettava legge a tutta l'Europa.

Quello che accade di peculiare nel Napoletano è la commistione dello stile fiammingo con le esperienze appunto vasariane. Antesignano di questa tendenza fu il cosiddetto Roviale Spagnolo, figura oscurissima, di cui è però certo che fu in contatto con Salviati e, stante la sua origine, con una tradizione non italiana che è percepibilissima nelle opere che il Bologna gli restituì.[250] L'attività del Roviale è il presupposto dì tutte le carriere dei fiamminghi a Napoli perché non si tratta di un fatto occasionale e irrilevante ma della creazione di una vera e propria scuola che per una ventina d'anni costituisce anzi la caratteristica più rilevante dell'ambiente.

59. Predella, particolare: *Visione di Sant'Eustachio*.

60. Predella, particolare: *Conversione di San Paolo*.

61. Predella, particolare: *Salomè con la testa del Battista*.

62. Predella, particolare: *Visitazione*.

63. Predella, particolare: *Crocifissione di San Pietro*.

L’attività di Teodoro d’Errico e di tutti gli artisti della sua cerchia fa sì che a Napoli si instauri una tendenza stilistica implicante l’uso del Retablo colossale come pala d'altare.[251] Anche se inserita in piccoli ambienti la Pala o per dire meglio la Cona, deve essere un universo figurativo da percorrere nella varietà dei suoi

episodi, deve essere l'equivalente visivo della predica, del rito e nel contempo lo spazio grandioso su cui si esplica il virtuosismo del dotto artefice. Culmine di questa tendenza è un capolavoro quale la Cona di S. Maria a Vico a Saviano, recante una iscrizione con il nome di Teodoro d'Errico e la data 1585. Diventa allora interessante esaminare l'opera materana in rapporto a questa di Teodoro d'Errico. È chiaro che il prototipo è meno sviluppato nel quadro di Matera dove, alla eccezionalità delle dimensioni, non corrisponde un altrettanto eccezionale impegno compositivo. A Saviano l'Ovato superiore è affiancato da altri due quadri con la *Fede e la Carità*, inoltre le colonne in rilievo sono fiancheggiate da due tele con immagini di profeti e due nicchie più basse con statuine a tutto tondo, infine la Madonna centrale è affiancata, nell'area destinata alla pala tra le colonne, da quindici quadretti secondo un uso presente anche in area centro italiana tra l'Emilia le Marche e l'Umbria.

In altre parole, il tipo sviluppatissimo di Retablo proposto dal fiammingo è una vera summa di esperienze svolte tra l'Italia meridionale e centrale, formulate con uno stile dedotto direttamente dalle opere del più grande dei fiamminghi del tempo, Hendrick Van den Broeck, e riplasmato sull'esperienza figurativa di Marco Pino che ancora a quella data esercitava un fascino irresistibile sulla pittura sacra più avanzata.

64. Predella, particolare: *Martirio di*

*S. Giovanni Evangelista*.

Se ora ci volgiamo alla pala di Matera[252] notiamo che ad uno sviluppo compositivo meno ricco corrisponde anche un minore sviluppo stilistico in rapporto al mondo di Marco Pino, essenziale elemento di orientamento per tutti gli artisti fiamminghi del tempo.

È possibile dedurre così due fattori, a parer mio decisivi per una piena comprensione del dipinto. Da un lato il suo collegamento con una tradizione

originatasi da esperienze post-vasariane, ma portata al suo pieno sviluppo dai maestri fiamminghi a Napoli; dall'altro il suo essere connesso all'ampio dibattito sullo stile di Marco Pino che ancora nel nono decennio del secolo è operante.

Non è certo strano che dalla lezione di Marco Pino sia emersa una generazione di artisti spinti alla ricerca e alla sperimentazione di forme e moduli nuovi. Malgrado il pittore senese non arrivasse mai a produrre dipinti paragonabili come organizzazione figurativa al Retablo di Matera è chiaro che la suggestione promanante dai suoi capolavori come i quadri per S. Severino e Sossio copiati e imitati quant'altri mai, spinse gli ingegni più acuti alla realizzazione di lavori in cui le istanze del maestro trovassero pieno sviluppo.

Dal *Battesimo di Cristo in* S. Domenico maggiore a Napoli del 1564 alla *Caduta di S. Paolo* all'Arcivescovado di Palermo del 1574, tutta la carriera di Marco Pino suggeriva l'esigenza di una espansione della trama figurativa nella prospettiva del gigantesco, del colossale. In realtà le travolgenti emozioni che pervadono i personaggi di Marco Pino[253] restavano inimitabili e infatti ben misera appare oggi l'attività di chi si pose, e furono in molti, a imitarlo pedissequamente. Il maestro non ebbe dei veri e propri continuatori ma attorno a lui si creò un nucleo di artisti che, sia pure ad un livello figurativo assai meno sostenuto, tentarono di estrarre alcune movenze essenziali per animare le grandiose macchine d'altare verso cui tutti i pittori più impegnati si muovevano.[254]

Il caso della pala materana è caratteristco. È chiaro che agisce qui un artista che ha attentamente valutato l'esperienza di Marco Pino, che è del resto a conoscenza dello sviluppo dell'arte fiamminga e in grado quindi di proporre un tipo di Retablo relativamente evoluto rispetto alle tendenze più avanzate del tempo. Del resto la discontinuità stilistica riscontrabile nell'opera non sarà solo da attribuire all'incerto stato di conservazione, a interventi e ridipinture che pure ci sono, ma sarà da connettere ad una esperienza di bottega in cui il grosso lavoro sembra risolversi.

La nostra attenzione si concentra allora su quella che fu una delle botteghe più fervide e operose tra ottavo e nono decennio del secolo, quella diretta da Deodato Guinaccia che solo recentissimamente è stata oggetto di indagine critica.[255]

Purtroppo scarse sono le notizie che noi abbiamo sull'operosità e l'organizzazione di questo artista. Quello che è certo è che egli dovette lavorare attorniato da seguaci di rilevante capacità divenendo un fornitore di quadri d'altare di notevole impegno, nella linea nata dalle esperienze di Marco Pino. Nel quadro materano è evidente che lavorano più mani. La predella è per esempio opera che dimostra esperienze romane forse anche di prima mano mentre l'Ovato (che ritengo però molto guasto) cita direttamente analoghe movenze di Marco Pino e nella pala centrale non mancano reminiscenze venezianeggianti del resto comprensibili se si riflette sull'analogia di esperienze di un Marco Pino e di un Palma il Giovane con l'ovvia precisazione però che è il senese napoletanizzato a offrire spunti al collega veneto e non viceversa.

Tuttavia non dovrebbe essere lontano dalla verità il collocare la fabbricazione di questa grossa macchina nell'ambito della produzione sacra del Guinaccia fermo restando che l'esecuzione è da vedere suddivisa in varie mani, per esempio quella del valido allievo Cesare da Napoli di cui qualche cosa più di altri conosciamo.[256]

Piuttosto sarà da valutare attentamente quell'esperienza romana di cui si è fatto cenno. A parte le citazioni dalla cappella Paolina di Michelangelo nei due riquadri della predella raffiguranti la *Caduta di S. Paolo* e la *Crocefissione di S. Pietro*, è evidente che l'artista ha tenuto presenti cose romane di impianto zuccaresco nella *Visitazione*, e ha avuto in mente analoghi procedimenti di Marcello Venusti se non

addirittura dello *Spranger* nella scena del S. *Giovanni in Oleo*, mentre la scena della *Visione di S. Eustachio* mostra rapporti non casuali con l'analoga scena dipinta da Federico Zuccari sulla facciata esterna del Palazzetto di Tizio da Spoleto.[257]

Alla luce di queste considerazioni occorre allora trovare una plausibile spiegazione per questo aspetto manifestato dal pittore materano sia questi il Guinaccia in persona o un suo stretto discepolo.

È ancora una volta l'esatta datazione del dipinto ad offrire spunti di riflessione. Noi sappiamo che nel 1579 o '80 era presente a Roma un artista rilevantissimo, quell'Aert Mytens il cui *Cristo schernito*, oggi al museo nazionale di Stoccolma, è uno dei più ragguardevoli capolavori della pittura europea dell'ultimo ventennio del Cinquecento. Conosciamo questa notizia dal Van Mander che a Roma era stato nel 1574 ed è il Van Mander[258] a scrivere che il quadro, che era stato cominciato precedentemente, venne finita, e in quell'anno 1580, a Roma. Più o meno nello stesso momento si trova a Roma un'altra figura chiave della Maniera internazionale, Otto Vaenius che sarà più tardi maestro di Rubens e che in tutta la fase giovanile mostrerà una esplicita connessione alla maniera non tanto di Federico Zuccari di cui fu allievo diretto, ma del Venusti. Purtroppo !a ricerca relativa alle opere che questi artefici poterono eseguire in quegli anni ha segnato il passo e troppo poco ci è noto. Sappiamo però che il processo di trasformazione dello stile di Marco Pino nello stile fiammingo di Teodoro d'Errico passa anche per Roma ed è chiaro che fu questa una partita giocata soprattutto da artisti fiamminghi interessati ad aspetti anomali della maniera romana, specie quelli rappresentati dall'opera visionaria e avveniristica quante altre mai, di Marcello Venusti, un pittore che non occupa ancora il posto che gli spetta nella storia del Manierismo romano e internazionale.

Quello che è certo è che il Guinaccia e gli artisti operosi nella sua bottega dovevano essere pienamente aggiornati sul processo di trasformazione in corso a Roma e del resto senza una conoscenza diretta di Venusti e dello Sparnger del *S. Giovanni in Oleo* a S. Giovanni a Porta Latina, non si spiegherebbe la sostanza stilistica e concettuale di questa predella tanto napoletana nelle sue movenze essenziali ma tanto densa di riferimenti.

La versione che Guinaccia offre nella predella dello stile del Venusti deve essere considerata un fatto essenziale e non occasionale nella cultura figurativa napoletana ed è presente in tutto l'orientamento che l'artista napoletano tentò di dare all'attività della sua bottega.

Nel 1575 Otto Vaenius era stato a Roma e aveva fatto le sue esperienze appunto sotto la guida di Federico Zuccari assimilando la concezione formale del Venusti. Guinaccia doveva essere a conoscenza di un processo formativo di questo genere se nella *Resurrezione di Cristo* del 1577 già in S. Gregorio a Messina (oggi in Pinacoteca in condizioni purtroppo compromesse)[259] ha già sviluppato uno stile strettamente connesso all'esperienza romana pur con una accentuazione grottesca e caricata che lo mostra molto più entusiasta della lezione fiamminga rispetto al delicatissimo e ipersensibile Venusti. La carriera di Guinaccia negli anni successivi, è un continuo accrescimento in questa direzione e quando egli dipinge la *Adorazione dei Pastori* in S. Maria di Basicò a Messina (oggi in Pinacoteca) siamo al 1580 che è l'anno stesso della pala di Matera. È quasi un discrimine per l'attività dell'artista e dei suoi collaboratori. Ebbe poi una fase di declino legata a un aumento della produzione di tipo artigianale e divulgativo. L'*Annunciazione* di S. Maria delle Grazie, per esempio, è datata 1584 ed è un'opera che mostra già limiti evidenti provocati da una ridotta cognizione dello sviluppo coevo della pittura.

Il maestro che dovette essere un eccellente imprenditore che dominava ormai il

mercato di Messina entra sempre più in un modesto anonimato e il suo nome scomparirà presto per essere recuperato solo in ricerche recentissime.

La pala di Matera era firmata come dimostra il Cartiglio sul bordo destro della pala centrale ma non c'è speranza di ritrovare la firma ormai illeggibile. Occorre pertanto in mancanza di una documentazione circostanziata affidarsi all'analisi stilistica che è certo limitata dal mediocre stato di conservazione dell'opera.

Dell'Ovato superiore si è già detto; appare molto guasto ed è comunque la parte che riflette la tendenza più arcaicizzante del maestro e della sua bottega. Il modello è in Marco Pino ma è chiaro che il serpentinato tende a riadagiarsi su un piano appena innervato di tensione grafica. È da sottolineare il dato iconografico, ricorrente in ambiente meridionale, della combinazione nella rappresentazione della *Trinità* degli elementi della passione e della potenza (Cristo reca la croce ed è raffigurato proprio come *Cristo portacroce*, mentre il Padre eterno è raffigurato come Papa).

L'intelaiatura della pala centrale è quella, affermatissima in tutta l'area centrale e meridionale, della pala a due piani, prediletta anche dai fiamminghi. La Madonna è venustiana e ha qualche rapporto con la meravigliosa pala dipinta da Venusti per la cappella Porcari in S. Maria Sopra Minerva, oggi in Sagrestia, in cui l'impianto stilistico è del resto molto affine a quello riscontrabile nella pala nella sua interezza. Non mancano sottili riferimenti alla cultura direttamente michelangiolesca e il gruppo di Madonna e bambino ha una movenza che lo apparenta alla Madonna di Bruges. È interessante accanto alla Madonna, il contrasto tra gli atletici putti e gli angeli di nobile impronta marcopinesca. I santi sono pervasi anch'essi dall'ideale del serpentinato di Marco Pino ormai rivisto dalla cognizione dell'esperienza fiamminga, così la figura di arcaica secchezza del Battista e così il notevole S. Pietro la cui fervida agitazione interiore ricorda ancora una volta analoghe sofferte esperienze di Marcello Venusti. Specie le teste dei Santi Paolo e Giovanni evangelista appaiono tanto gravemente abrase da impedire un corretto giudizio sulle due figure ma non può sfuggire come la formulazione compatta del gruppo dei santi ricordi analoghe soluzioni esperite nell'Italia Centrale da manieristi della cerchia zuccaresca e molto utilizzate poi da Cristofaro Roncalli detto il Pomarancio. In altre parole non è uno ieratismo di maniera quello che ci sta di fronte ma una dotta e matura formulazione del più cosciente livello stilistico maturato dall'incontro tra l'Accademia zuccaresca e i fiamminghi a Roma e a Napoli.

Il peso dell'esperienza di Venusti e la stretta contaminazione con la parlata fiamminga sono così espliciti nella predella che non occorre insistervi particolarmente. Qui poi è forte la connessione con un'altra esperienza prettamente meridionale finora non considerata nell'analisi di quest'opera. L'esperienza che fa capo alla figura del pittore Bernardo Lama.[260]

Accanto ad una più ariosa e distesa movenza recuperata su esperienze tratte da Taddeo Zuccari, la *Visitazione*, per esempio, mostra una stretta affinità nella formulazione stessa delle figure con l'arte del Lama che rappresentò a Napoli la tendenza, per cosi dire, austera contrapponendosi alle felici esperienze figurative di Teodoro d'Errico e della sua scuola. La meditazione del Lama e dei suoi seguaci è alta e dolente e la sua fonte diretta è più quella spagnola catalana che quella fiamminga dei Paesi Bassi. Se ne avverte l'eco soprattutto nella *Salomè con la testa del Battista* in cui la movenza alla Marco Pino è stretta in un rigore, e si vorrebbe dire irrigidimento, del tratto che certo non appartiene alla più libera tradizione fiamminga.

Del resto il fatto è spiegabile se si considera come molti artefici convergessero in

tutta l’area napoletana verso un logico sincretismo stilistico tra la più libera e serena tendenza fiamminga e la più severa meditazione catalana. In realtà l’aspetto di quest’opera, fatti salvi, sia ancora ribadito, i guasti diffusi, è di un austero Retablo in cui circola una forte linfa di stile fiammingo, sereno e fluido. Tali elementi entrano in contraddizione e molte delle debolezze di quest’opera di imponente mole derivano da qui. Del resto in una concezione della storia dell’arte non banalmente trionfalistica, il momento della contraddizione assume rilevanza altrettanto importante di quello del raggiungimento di obiettivi lungamente vagheggiati. Non certo un capolavoro dunque ma veramente un’opera posta al crocicchio di diverse culture. Con ciò non si penserà necessariamente nei soliti banali termini di eclettismo e originalità, ma si cercherà, al di là dell’immediato giudizio di gusto, di collocare il Retablo materano nel vasto movimento della pala d’altare meridionale originatasi dall’apporto fiammingo in Italia.

## Parte quarta

*a cura di Carla Guglielmi Faldi*

65. Cimasa della "Cona": *La SS. Trinità*.

### *Un dipinto di Domizio Persio*

Il gruppo di opere rinascimentali nella Cattedrale si chiude con un dipinto, in verità alquanto modesto, raffigurante la *Madonna col Bambino fra i SS. Vescovi Ilario e Giovanni da Matera*, opera del 1592, firmata e datata, di Domizio Persio, altro figlio di Altobello non destinata ab origine alla Cattedra e ove attualmente si trova, posta al disopra della bussola della porta «della Piazza» ma eseguita per la chiesa di S. Maria della Palomba donde fu rimossa nell'ultimo ventennio dell Ottocento[261]

Il dipinto presenta evidenti le componenti culturali del pittore, che riecheggia assai flebilmente modi raffaelleschi[262] sposati a un turgore plastico derivatogli, sì, dai modi della scultura paterna, ma anche questi fraintesi, in una traduzione della sodezza viva di quelle sculture in un che di gonfio e sgraziato.[263] Ma se da Raffaello può provenire la dolcezza classica del volto di Maria intenta ad allattare il Bambino, o – altre citazioni – la presenza del drappo dietro il trono e dei Santi, devoti, ai lati, l'impianto compositivo si impoverisce nello spazio angusto e stipato perciò dalle sia pur poche figure, spazio cui non bastano certo a dar respiro le due piccolissime

finestre simmetriche aperte su di un paesaggio montano, chè subito intervengono, a nuovamente richiudere il vano ove si colloca la sacra scena, due pesanti tendaggi anch'essi monotonamente simmetrici, ai lati, e l'incombere fin sulla spalliera del trono di un semicerchio regolare e artificioso di nubi bambaggiose dalle quali emerge l'Eterno benedicente la cui piccola figura è quasi ridicolizzata dall'iperbolico globo. Ad ulteriormente mortificare lo spazio contribuiscono i due Santi vescovi in avampiano, che nello spazio invece dovrebbero essere quasi quinte introduttive, ch'egli tiene nella sinistra. troppo grandi e posti quasi addosso alla figura centrale, nonostante da essa li separi un gradino sul cui spessore corre l'invocazione dei malati alla Madonna, detta perciò della Salute, e compare la data 1592, mentre sul gradino inferiore è la firma DOMITIUS PERSIUS ISTUD OPUS.[264]

Si è fatto questo brevissimo cenno sul dipinto, oltre che per la sua presenza ormai definitiva in Cattedrale e per la datazione che lo fa rientrare, proprio ai limiti ultimi, nel periodo preso in esame, soprattutto come uno dei documenti, anche se nettamente «in minore» rispetto alla produzione del padre e del fratello Giulio — ché assai probabilmente Domizio dovette essere personalità molto più valida in campo ecclesiastico e umanistico-filosofico che non in quello artistico — della rilevante presenza della famiglia Persio, per più generazioni, e in più campi di attività culturale, nel Cinque, come poi nel Seicento, nell'ambiente materano.[265]

### ***Oggetti medioevali e rinascimentali nel Tesoro della Cattedrale.***

Le cure dell'alto Clero, del Capitolo, dei nobili, della ricca borghesia, che con lasciti e donazioni, suscitati da spirito devozionale o da orgoglio civico o senso di prestigio personale, si eran rivolte ad abbellire la Cattedrale con altari e opere monumentali, si prodigarono anche, durante il lungo corso dei secoli, a dotarla di numerosi oggetti culturali, talora assai preziosi.

Dei quali restano testimonianza — oltre ai paramenti sacri talora di gran pregio e ai bei libri liturgici miniati, dei quali si avrà occasione di dire qualcosa in seguito — numerosi arredi in argento, che si dislocano cronologicamente dal Medioevo giù fino al Sette e Ottocento.[266] E assai più ricco dovette essere il Tesoro a giudicare dalle testimonianze scritte che da un lato ci narrano di dolorose necessità di fusioni per la monetazione (salvo rari casi di «salvataggio» come si vedrà), dall'altra registrano, anche in tempi successivi a quei drammatici episodi, la presenza di molti pezzi dei quali più non resta traccia, segno quindi di degradazione per incuria nei tempi andati, di manomissioni, e, forse, di male intesi «restauri» causa di irreversibili alterazioni, se non addirittura di fusioni e rifacimenti, con la irreparabile perdita dei pezzi più antichi.

Conservati in un armadio della sagrestia[267] restano oggi, tra numerosi oggetti, come si è detto, di epoche più recenti, pochi pezzi più antichi relativi ai momenti che il presente lavoro ha inteso trattare.

Più indietro di tutti nel tempo si pone un piccolo *enkolpion* (tavv. XVII a,b)[268] che stupisce trovar descritto e citato per la prima volta solo in tempi parecchio recenti[269] e che è stato poi pubblicato con maggior ampiezza in questi ultimi anni, dal Lipinsky[270] il quale dice di averlo scoperto appunto nel Tesoro della Cattedrale.[271]

Al centro e alle estremità dei bracci della piccola croce pettorale, d'argento lavorato a niello scuro con un effetto di bianco e nero che esalta il motivo di piccoli racemi dei quali a ragione il Lipinsky sottolinea l'eleganza, e che terminano in piccole volute, si inseriscono su ambo le facce cinque piccoli medaglioni in oro con figure di Santi lavorate a sbalzo.[272] Sul *recto* (tav. XVII, b) [alla tav. XVII, a, leggasi *verso* e alla b *recto*: ciò a causa di un involontario errore di impaginazione] appare al centro S. Teodoro, soldato e martire ad Amasea, il cui culto dal Ponto si estese a tutto l'Oriente, a destra S. Demetrio di Tessalonica, anch'egli soldato e martire, a sinistra S. Giorgio di Cappadocia, altro santo che entrò nella milizia, subì il martirio, e al quale fu tributata sempre una grande venerazione in Oriente, in basso S. Pantaleone di Nicomedia, medico e martire in Bitinia, infine in alto, con ogni probabilità, S. Alessandro, anch'egli, secondo gli Atti, sia pur alquanto fantasiosi, militare, signifero della legione tebea di stanza a Milano, convertitosi presto al Cristianesimo e martire per la sua fede.[273]

La scelta di questi Santi, rappresentati tutti assieme sul *recto* dello enkolpion, appare quanto mai coerente e meditata: si tratta di tutti santi guerrieri, eccetto Pantaleone medico, ma accomunato agli altri nelle persecuzioni, che infierirono specialmente in Oriente. sotto Diocleziano, Massimiano suo Augusto e Galerio, suo Cesare. Essi infatti furono tutti martirizzati subito dopo l'Editto di Diocleziano del 303.

I Santi militari sono accomunati nell'abito, coperti dal manto trattenuto da una piccola fibula sulla spalla destra. Di un manto dì tipo un po' diverso sembrerebbe rivestito S. Pantaleone, ma mentre il suo volto è ben leggibile meno chiara è la

visione del petto presentando il medaglioncino a questo punto delle ammaccature e inoltre un brutto chiodo «di fortuna» li sta proprio sulla mano che sembra aperta e alzata, forse benedicente. In mano a S. Demetrio si scorge una piccola croce, motivo che sembra ricorrere nel S. Teodoro, laddove gli altri due Santi portano la mano al petto.[274]

Meno agevole l'identificazione dei santi sul *verso*, eccezion fatta per San Basilio il Grande, vescovo di Cesarea, al centro, e a sommo S. Nicola il Grande, arcivescovo di Mira, che qui benedice alla latina, i cui nomi sono chiaramente leggibili e altrettanto chiara è la loro tipologia. Inoltre essi si distinguono anche per l'abbigliamento vescovile, indossando entrambi sulla veste *l'omophorion*, il pallio sul quale motivi di quattro puntini disposti in modo da accennare a piccoli rombi vorrebbero alludere probabilmente alle croci. Volendo riconoscere nel Santo giovane nel medaglione di destra un S. Andrea, ipotesi che almeno le due prime iniziali, abbastanza chiare, potrebbero incoraggiare a formulare, potrebbe trattarsi dell'Andrea martire ad Antiochia assieme a S. Cirillo vescovo nella persecuzione scatenata dal secondo editto il Diocleziano nel 303: quindi altro Santo «apparentato» nella confessione della fede agli altri quattro che abbiam visti raffigurati sul *recto*.[275] Impossibile la lettura del nome del Santo a sinistra, del quale si decifra solo un ros» finale, ma che dal costume identico al suo *pendant* di destra e a quelli dell'altro lato appare anche lui come un soldato e quindi verosimilmente martire durante la stessa persecuzione. Categoria alla quale dovette appartenere anche il piccolo Santo in basso, sempre dato il costume, che qui il nome non è stato addirittura mai inciso.

Considerando attentamente l'oggetto nella sua tipologia, ci si chiede quali possano esserne gli ascendenti, e ci sembra sia proprio da proporre come prototipo, per esso e per eventuali consimili, l'enkolpion del Museo di Belle Arti di Mosca, tipico delle officine costantinopolitane e datato all'XI secolo[276] sontuosissimo e quindi assai probabilmente fatto per qualche ricchissimo cenobio se non addirittura per qualche vescovo insigne forse legato alla corte, e di altissima qualità, con medaglioni a smalto alle estremità dei bracci su cui posano gemme, e il cui ornato a niello è in tutto simile a quello della crocetta materana. Quindi questa è da considerarsi un prodotto derivato «in minore» giunto quaggiù forse portato da qualche monaco fuggiasco dall'Oriente e ritiratosi in una delle tante grotte nelle immediate vicinanze o nei dintorni della città, che si tramutarono in altrettanti ascetheria per la sua meditazione solitaria, o entrato in comunità in luoghi più ampi che poterono dar luogo a cenobi greci legati alla regola del grande fondatore Basilio, tenacemente persistenti nella zona bizantina del meridione, anche se non alieni da contatti e collaborazione con i monaci di regola occidentale discesi dal grande S. Benedetto.[277]

Del resto alcuni dei «nostri» Santi dell'enkolpion appaiono affrescati nelle chiese rupestri materane: S. Nicola numerosissime volte, S. Pantaleone in S. Nicola dei Greci, e forse, chissà, anche gli altri, tra quelli senza iscrizione di nome, o in grotte e chiese rupestri distrutte per dar luogo a strade o quartieri, segni della nostra «civiltà». Di altri resta ricordo sin nella toponomastica di paesi, ad es. S. Demetrio Corone in Calabria e di villaggi, S. Basilio, o addirittura semplici località, S. Teodoro, in Basilicata.

Guardando ora appunto l'enkolpion dal punto di vista della sua fattura, tenendo presente il prototipo bizantino, presa per ora in considerazione la crocetta vera e propria, esclusi i medaglioncini, c'è da notare che essa — pur non perfettamente eguale nelle parti — il che già può essere indizio di una qualche trasandatezza e

varrebbe in parte a non far pensare perciò a un prodotto di prima classe — chè il braccio trasverso ha le due parti di larghezza sensibilmente diversa e del braccio verticale la parte più alta non è perfettamente in appiombo con quella inferiore — è tuttavia di qualità fine per quanto attiene l'ornamento niellato, con l'elegante giuoco dei racemi e dei viticci, con motivi che variano alquanto dall'una all'altra delle parte dei bracci. Ornamentazione che mantiene sul *recto* la sua bella lucentezza, perduta invece, pur restando visibilissimi i motivi, sul verso abraso a causa dell'attrito e sfregamento contro la veste sul petto. Certamente manomesse le piccolissime volute terminali dei bracci nei cui alveoli sono incastonate delle piccole borchie rozze, malamente applicate e battute alla buona e talora consunte o saltate via. In esse, che animavano graziosamente le terminazioni dei bracci, è facile immaginare qualche ornamento più fine, probabilmente doro lucente, se non qualche piccola gemma. Introduzione all'oro dei medaglioncini che, se pure certamente di altra mano, indubbiamente inferiore a quella che praticò il bel lavoro sulla parte argentea, non sembrerebbero tuttavia un inserto postumo, sostitutivo di altri elementi. Tanto meno di gemme e pietre preziose come vorrebbe il Lipinsky che pensa all'oggetto «originario» come a un capolavoro uscito dal Tiraz, la bottega orafa del Palazzo Reale di Palermo, in epoca normanna, e taccia di grossolanità e rozzezza appunto i medaglioncini che egli ritiene non pertinenti alla croce.

Per concludere, un manufatto, come si è detto, «minore» probabilmente anch'esso fatto a Bisanzio — come il bel prototipo — e giunto qui portatovi da qualche monaco, se non addirittura fatto qui nel meridione, ma è difficilissimo a dirsi, su qualche modello orientale. Opera comunque di mani senz'altro diverse ma che diremmo coeve, e da porsi, sulla scorta del bel modello ora a Mosca verso la fine dell'XI secolo. La presenza di S. Nicola in uno dei medaglioncini, le cui spoglie, trafugate dai marinai a Mira nel 1087 giunsero a Bari, anche se vero è che egli era già veneratissimo anche prima in Oriente e pertanto il 1087 non è da prendersi perentoriamente come un *terminus a quo*, concorre tuttavia anch'essa ad esercitare una certa suggestione per ribadire questa collocazione cronologica.[278]

Inoltrandoci più innanzi nel tempo, troviamo due pezzi relativi alle reliquie e alla particolarissima devozione dei Materani per il Patrono S. Eustachio e per i suoi familiari, tutti martiri come lui: il reliquiario del capo di Agapito (tav. XVIII) e quello del braccio di S. Eustachio (figg. 66 a, b).[279]

Chi percorra quel documento, della cui precisione si è avuta più di una volta occasione di parlare, che è la cronaca della S. Visita di Mons. Giovan Michele Saraceno, fatta dal Presule a cavaliere degli anni 1543 e 1544, si imbatte più e più volte nella citazione di opere di oreficeria, e la prima cosa che se ne deduce è che il Tesoro doveva essere, a quella data ancora, assai più ricco e fornito di quel che oggi non sia. E la Visita a c. 50 r. narra appunto che il 7 gennaio l'Arcivescovo esamina «Testam unam argenti albj p. parte anteriorj que (sic) fuerat facta pro reliquijs Santi Agapiti postea (sic) non placuit». Interessante la strana notazione di questo deprezzamento della parte tergale del capo argenteo!

Più tardi il Nelli, il quale, trattando della Cattedrale, parla a più riprese del Tesoro, cita «di S. Agapito il cranio della testa in un capo d argento».[280]

Il reliquiario[281] è indubbiamente impressionante nella sua rigorosa frontalità, nei grandi occhi sbarrati, quasi gonfi entro le orbite marcatissime e nelle labbra sottili che assieme alla minuzia descrittiva della barba, dei baffi e della chioma alquanto pesante sembrerebbero voler riscattare in direzione in qualche modo naturalistica la fissità iconica del volto. Cosi come, nella veste, il tratto di essa, evidenzialo tra due bordure descritto a pieghe minute sembrerebbe voler quasi ottenere

illusivamente un effetto di realtà, di «stoffa», con una varietà descrittiva del particolare ribadita dai begli elementi ornamentali della bordura a volute e fiori quali effettivamente ritroviamo in certi ricami: motivo, questo, che si diffonde oltre che nell'oreficeria e nelle stoffe ricamate o tessute, anche in miniature, intagli lignei, in questi generi di oggetti travasato dalle ornamentazioni a grande scala di portali, finestre, monumenti di scultura, per l'ennesima volta facendoci persuasi della realtà e del significato di queste osmosi che vanificano ogni significato discriminante nei confronti delle cosiddette «arti minori».

Da notare anche il particolare della sottostante bordura, che sembrerebbe quasi l'accollatura di una sopravveste, per il suo ritmo elegante esaltato sul petto dalle due arricciolature divaricanti.

Venendo alla collocazione ambientale e cronologica, l'oggetto si fa per noi «inquietante»: chè da un lato non manca una certa «aria» che, per intenderci, definiremmo «angioina» e si oserebbe quasi, ma alla lontana, alludere, per certi particolari, quali ad esempio quella «zazzerina», ad echi «martiniani» mediati in qualche modo all'ignoto orafo probabilmente da altri modelli argentei. E tutto questo tenderebbe ad orientare verso Napoli. D'altro canto però, come ci avvertono E. e C. Catello[282] se certamente non mancano prodotti napoletani in Puglia, molti argenti sono di produzione locale. Quindi la prima difficoltà nasce nel dare al reliquiario la sua giusta patria. E una data di nascita, per essere certi motivi di importazione, si oserebbe dire «ruminati», una volta giunti nelle botteghe locali. E forse, anche se essi in realtà non si pronunciano sulla bottega, è implicitamente questa considerazione a portare gli studiosi su citati, in un brevissimo cenno in una nota,[283] a ritenere l'opera assegnabile addirittura alla seconda metà del Quattrocento.

66a. Tesoro, Reliquiario del braccio di S. Eustachio.

Ora, nonostante la nostra posizione certamente non di specialisti in questo settore, si vorrebbe affacciare qui — sia pure con le immancabili e in questo caso ovvie titubanze, e con le perplessità che pur restano, e notevoli — l'ipotesi di una nascita probabilmente pugliese, ma in una Puglia in tutto rivolta verso Napoli e non oltre Adriatico, a una data forse non così avanzata quale quella proposta sia pur da autorevoli specialisti, e cioè o a un tardissimo Tre o a un primo Quattrocento. Il problema comunque resta aperto, e si auspica l'esame approfondito dello specialista che venga a togliere ogni incertezza circa questo pezzo forse non di primissimo piano, ma indubbiamente affascinante, da un lato per certo suo «ermetismo», dall'altro forse anche in virtù di quella attenzione minuta al particolare che si è cercato qui, sia pur modestamente di evidenziare.[284]

Il 28 dicembre del 1543, Mons. Saraceno inizia la visita al tesoro, che continuerà in più riprese in vari giorni, come si è avuto occasione di constatare a proposito del reliquiario di Agapito, esaminato il 7 gennaio seguente. L'attento «verbalizzante» della S. Visita a c.v. ci dice che il Presule «investigavit vidit bene perquisivit... reliquias aliquorum Sanctum: scilicet bracchiù Santi Eustasij cu casamento

argenteo…». E il «casamentum argenteum» della S. Visita, «di S. Eustachio il braccio chè d'argento guarnito» per dirla col Nelli, ancora si conserva nel Tesoro.[285]

Esso (figg. 66 a, b) è stato di recente pubblicato dal Lipinsky[286] il quale nota il divario qualitativo e la disarmonia nelle proporzioni che intercorrono tra braccio e mano, e pensa pertanto assai giustamente che l'attuale mano, troppo grande e rozza, sia sostitutiva di quella originale, evidentemente rovinata.[287] Passando poi all'ornato a racemi e fogliami che simula il prezioso tessuto del manica, egli lo vede derivato dai motivi della scultura monumentale che adorna tanti portali di cattedrali pugliesi. Ma poi ravvisa, nei piccoli fiori a tre petali, il fiordaliso angioino e dichiara che questo motivo lo induce a portar la datazione dell'oggetto alla seconda metà del XIII secolo, chè altrimenti dai soli motivi «romanici» egli l'avrebbe posto a cavaliere tra l'XI e il XII secolo. Conclusione, questa, abbastanza sconcertante che induce a riesaminare con calma l'oggetto. Intanto, se si è pienamente d'accordo con il Lipinsky per quanto concerne la fonte romanica dell'ornato a grandi cespi di fogliame entro i girali, non sembra di ravvisare, nei piccoli spazi quadrilateri tra di essi, il giglio angioino, bensì un altro e più semplice motivo fitomorfo derivato anch'esso da cornici o archivolti, portali e finestre. Questi «fioretti» infatti sono solito a nascere direttamente, tramite brevi diramazioni, dai robusti intrecci dei rami più grossi e c'è da supporre che un motivo araldico avrebbe voluto, nonostante la dimensione, primeggiare isolandosi campito contro il fondo mancano della terminazione inferiore e del piccolo elemento trasverso dello stilizzato giglio di Francia.

66b. Tesoro, Reliquiario del braccio di S. Eustachio.

Ora, a voler citare per tutti e due i tipi di ornato floreale qualche esempio tratto dalla scultura monumentale — e non ci stupisce affatto la scelta dell'argentiere chè continuo è il travaso di motivi tra opere maggiori e minori solo per dimensione — credo avremmo l'imbarazzo della scelta, dai forti girali intrecciati del portale di facciata dei Ss. Nicolò e Cataldo di Lecce a quelli tesi e spinosi dei due capitelli al Museo provinciale di Brindisi; o, sia per i girali che per l'elemento floreale, le cornici delle piccole lastre con due Santi nel Museo provinciale di Bari; per lo stesso

elemento, impressionante antecedente di queste lastre baresi e motivo utilissimo al nostro assunto e per gli ornati e per la tecnica, la cornice «lombarda» sbalzata in argento della rilegatura dell'Evangeliario di Eusebio al Museo di Vercelli; o gli ornati lignei nella fascia sotto il fastigio della spalliera del trono di Montevergine; gli esempi potrebbero continuare all'infinito. Ma finiamo invece tornando vicino, molto vicino, all'archivolto più interno, cioè della finestra oggi murata sul lato sud della Cattedrale di Matera, dov'è impressionante, entro i girali, il motivo del giglietto a tre petali.[288]

Per quanto riguarda poi il modo della trasposizione dei motivi naturali in ornamentali — a parte la stilizzazione del fogliame delle due cornicette inferiore e superiore della «manica», per le quali si concorda con il Lipinsky circa la finezza dell'incisione — nei girali e nei fiori al loro interno quel che di stereotipo sottolineato dallo studioso nasce proprio da un dato di fatto, il voler cioè qui simulare un tessuto, dove gli ornati sogliono ripetersi. A ravvivare poi il motivo ci sembra stia proprio la tensione dell'intreccio di un girale con l'altro fino alle due estremità, specie quella superiore, dove l'intreccio si allunga attorno al braccio e forma il raccordo tra «manica» e «polsino» a palmette.

Ma se il «soggetto» è medioevale, il modo del «tessuto» fa pensare alla trasposizione di un motivo pensato con un gusto per l'ornamento più avanzato, ferma restando la tradizione, il che proprio qui a Matera abbiam visto più volte, da un intaglio ligneo di Tantino che a metà Quattrocento riecheggia, tra le altre, forme romaniche, a certa volumetria e architettonicità che almeno in alcune delle sculture di Altobello sembra quasi sotteso ricordo del passato, fino alle teste esterne del Cappellone del Sacramento che ormai già ne Cinquecento impressionano per il sottofondo culturale «arcaico». Arcaismo che qui sembra tornare, a parte la consunzione che non permette un giudizio sicuro, anche nel piccolo Crocefisso della «fenestella». E, infine, abbastanza tardivo, sempre però in questa linea di recupero del passato, sembra essere l'ornato liscio alla sommità del polsino, come quello della base (quest'ultimo però purtroppo non appare nella nostra riproduzione).

Tutte queste considerazioni indurrebbero a proporre, sia pure con la massima cautela, per quest'opera certamente di fattura locale, una datazione perciò parecchio avanzata, addirittura ai primi del Quattrocento, il che trova autorevole conforto specialistico nell'opinione dei Catello[289] che sembrano accomunare nel XV secolo le opere di questo Tesoro da loro considerate, sia pure in una breve citazione. Accanto al braccio di S. Eustachio, anepigrafe, come avverte il Lipinsky[290] se ne trova un altro che presenta invece una iscrizione sul polso, dal lato del palmo della mano: «*Bracchium Santi Blasii*» del quale si doveva tenere gran conto, se i testi antichi ne fanno menzione,[291] e pertanto qui se ne fa cenno, reliquiario, argenteo anch'esso, è liscio e senza ornati, a parte un piccolo cerchio di base dorato ornato da fiorellini quadrilobi, e un altro piccolo motivo floreale sul polso dal lato del dorso della mano all'altezza della iscrizione che abbiamo vista nella parte interna. Anche qui una «finestrina» con un piccolo Crocefisso. La mano, più raffinata di quella del reliquiario di S. Eustachio, è segnata nel palmo da linee marcatissime e sotto l'indice appare un piccolo motivo a stella.[292]

È ancora una volta il presule Saraceno, nella sua S. Visita, a darci l'avvio — e anche, come si vedrà, uno spunto probabile di datazione — per qualche considerazione su di un bell'oggetto, che fa spicco nel Tesoro materano. Il 7 gennaio infatti, nello stesso giorno in cui prende in considerazione il capo di S. Agapito, l'Arcivescovo trova ed esamina, come è detto a c. 49 v. del verbale. «Calicem unum magnum cu patena totum de araneo deaurato cu Armis Nicolaj Francisci». E questo

splendido calice, appunto di bronzo dorato, (tav. XIX) porta tuttora, applicato ad uno dei lati dell'elaborata elegantissima base, lo stemma della famiglia Ciccarelli, stemma che il Verricelli[293] così descrive: «li Ciccarelli co' il Cane che morde l'osso fanno Ancho larbore de oliva». Ora che il Nicola Francesco di cui alla S. Visita sia il Ciccarelli ce lo dice con la sua solita preziosa erudizione il Gattini[294] che, sulla scorta di atti notarili, trova appunto un Nicola Francesco — figlio di uno Jacobello tanto devoto della Cattedrale da volervi esser sepolto - che nel 1448, come da atto di notaio Antonello «de Moromilis», interviene e si qualifica come giudice: «Ego Nicolaus franciscus Jacobelli de Ciccarello de Matera, qui… Judex me subscripsi».

E nello stesso contesto il Gattini accenna poi al calice, che dice «Antichissimo» «di maestoso aspetto», e al relativo stemma.

L'oggetto, che i Catello[295] elencano come «tardogotico» si impone per la squisita eleganza. Dall'ampia base polilobata, tutta mossa in aggetti e rientranze e adorna nello spessore da ornati a traforo, piccoli semicerchi accavallati, i lati rastremati salgono raccordandosi sotto un primo nodo esagono di legame tra base e fusto e che sostiene un ornato bombato e strigilato che ricorre, al disopra di una sorta di piccolo «pilastro» esagono, sui lati dello splendido nodo oltre il quale riprende il «pilastrino» da cui fiorisce la lussureggiante corolla di foglie intagliate e morbide nel contempo, che sorreggevano la coppa, sostituita oggi da una più recente.[296]

Volendo dare al calice una collocazione nel tempo, essa può porsi nel Quattrocento inoltrato, momento in cui ancora permane, in questo tipo di oggetti, la tipologia goticheggiante, come confermano molti esempi e di varie regioni. L'ambiente di produzione sembrerebbe quello napoletano, a giudicare anche da alcuni esempi di notevolissima somiglianza, studiati dai Catello, come, per l'insieme della base, un reliquiario di Montecassino, un calice a S. Nicola di Bari e, ancor più calzanti per l'identità del nodo, un altro reliquiario, dell'Episcopio di Cerreto Sannita e soprattutto un calice della chiesa metropolitana di Capua, opere tutte datate da quegli studiosi alla seconda metà del XV secolo.[297]

Che se poi volessimo pensare, nel caso di questo calice, ferma restando la presenza ben nota di opere napoletane in Puglia, a un prodotto locale, saturo però di «napoletanità» — e abbiam visto, per esempio, l'identità di certi particolari del reliquiario di Cerreto, e il Sannio è sulla via per la Puglia — allora sarebbe assai suggestivo poter immaginare addirittura di legare l'opera a una bottega nota. Si sa, da documenti nell'Archivio di Stato di Napoli, prodotti da Giustino Fortunato,[298] di argentieri materani, quali un Luigi e un Agostino, già citati da M.S. Calò Mariani in questo stesso volume a proposito appunto della presenza di varie categorie di artigiani locali a Matera: ora, un documento relativo al maestro Luigi è del 1447, e combacia quasi ad annum con quello del 1448 relativo a Nicola Francesco Ciccarelli, reso noto dal Gattini e di cui si è detto. Ora, Nicola Francesco è certamente il donatore dell'oggetto alla Cattedrale alla quale, come suo padre, doveva esser devoto, e il calice è quindi da porre a metà Quattrocento o poco oltre. La suggestione allora della quale si sarebbe tentati è quella di voler legare all'opera il nome di maestro Luigi, pensando anche che il committente si sia rivolto di preferenza a un artefice locale. Ma si tratta appunto di una «idea», senza fondate certezze, che impone più che mai prudenza, e pertanto solo appunto come suggestione la si affida a queste righe. Passando ad esaminare un altro notevole pezzo del Tesoro, e cioè una grande croce «astile» (tavv. XX a, b) possiamo dire di trovarci dinanzi a un'opera «sopravvissuta» a un vero e proprio flagello distruttivo, che depauperò sensibilmente il Tesoro della Cattedrale nonché quelli di altre chiese della città, quando quelle opere furono irrimediabilmente fuse per farne «oro di

carlini» su richiesta del re Ferdinando d’Aragona per tener testa ai Turchi che nel 1480 avevano occupato Otranto, per la cui riconquista il sovrano aveva bisogno di mezzi oltre che di uomini. Ora, ove si leggano le famose Note del Gattini si riscontra che per Matera questa fu un’occasione di mostrar gratitudine al sovrano per i molti privilegi che egli le aveva elargito. Ma per i cospicui tesori così perduti non abbiamo da rallegrarci troppo per quella gratitudine!

67a. Tesoro, «Mastro Santoro Argentiero»,

Croce astile (1493): recto.

67b. Tesoro, «Mastro Santoro Argentiero».

Nelle sue Note, il Gattini[299] si sofferma a citare le antiche fonti che parlano del triste evento e riporta brani di quei testi.[300]

Comunque, anche se è orripilante leggere quanti mai oggetti andaron perduti, e, si noti, delle chiese della sola Matera, conforta però vedere che la croce di cui qui si tratta, già consegnata al sovrano, venne ricomperata da un nobile cittadino, tal

«Antonio seu Tota Santoro», evidentemente di raffinata sensibilità e certo non privo di attaccamento alla città e alla Cattedrale, se ridonò la croce alla chiesa stessa. Di qui la delibera del Capitolo di portare tale croce solo ai funerali della famiglia di quel benefattore. Più tardi il Capitolo prenderà la decisione di far approntare altra croce «quale va a tutti li morti», della quale si dirà in appresso.

Probabilmente, anche se non è specificato, è di questa croce cosi recuperata che parla la S. Visita a c 47 r. a proposito di una processione che accompagna l'Arcivescovo a venerare il Cimitero. Comunque a c. 49 r. si registra l'ispezione: «invenit crucem unam magnam argenti deaurata cum pomo de rame deaurato».

Del «salvataggio» parlano i soliti scrittori antichi e recenti che abbiamo spesso incontrato a proposito di altre opere.[301]

La Croce, potenziata,[302] in argento, con le figure in argento dorato, reca sul *recto* (tav. XX, a) il Cristo crocefisso tra Maria e Giovanni dolenti, mentre in alto si libra la colomba dello Spirito Santo e in basso c'è memoria del patrono S. Eustachio che appare, mutilo ormai del capo, mentre galoppa. Sul verso il Cristo benedicente, con la sinistra appoggiata sul globo del mondo, a significare la sua potesta e l'unità col Padre, tra i simboli de quattro Evangelisti. Sotto il Cristo, aggiunta più tarda, la Madonna della Bruna in argento.

Nel Cristo crocefisso c'è qualche ricordo medioevale nella gabbia toracica marcata e stilizzata, e un che di lievemente gotigheggiante nell'allungamento e nella lieve flessione dell'addome e delle gambe. Nei due dolenti l'espressione è piuttosto marcata nei volti deformati e nelle mani, assai belle quelle di Maria che reggono i chiodi della Passione, o quelle convulsamente giunte del Santo. Il drappeggio molto abbondante anima le figure ed è anzi esso a conferir loro rilievo. Animatissima, nel quadrilobo inferiore, la figuretta del S. Eustachio nel galoppo del cavallo, il cui muso è ricordo di più antiche protomi medioevali, animazione ribadita e accentuata dallo svolazzare del manto e commentata dalla corsa del rapido veltro graffito sotto il cavallo.

In alto, la colomba dello Spirito Santo appare rifacimento più tardo, del Cinquecento inoltrato, a giudicare anche dalle nubi e dagli angiolini.[303] piuttosto nobile, passando al verso, appare la figura del Cristo, in trono, assai ieratico e longilineo: bella la mano benedicente, così come l'altra poggiata sul globo. Raffinato il suppedaneo del trono, ornato ancora alla gotica da un motivo di piccoli rombi racchiudenti crocelline. Un perno sul capo indica la presenza, un tempo, di un'aureola, che probabilmente sarà stata più tarda, a giudicare da quella sul capo del Crocifisso. Nei quattro simboli più che mai si nota un fare arcaizzante, ancora una volta tipico di quel discorso che qui vien portato avanti entro il Rinascimento affondando le radici nel fertile inesauribile terreno del romanico: si veda la frontalità dell'angelo e il suo solido aggettare delle ali aperte e simmetriche, o le «contorsioni» del leone e del toro, con l'attacco delle ali stilizzate a mo' di piccolissima voluta; piuttosto vivace e rapido, a sommo, il moto dell'aquila, anche essa stilizzata nel piumaggio del collo, e con la coda di ricordo quasi bizantino.

Prodotto, questa croce, piuttosto ragguardevole di una scuola locale, in nulla suggestionata, a quel che sembra, da modelli napoletani o abruzzesi, ma, come del resto si è visto or ora nei particolari, vivacemente tesa al recupero della tradizione sua propria.

Una volta deliberato di riservare l'uscita della Croce grande solo in occasione dei funerali dei membri della nobile famiglia Santoro, il Capitolo della Cattedrale vuol provvedersi di un'altra da destinare ai funerali comuni: «fè fare un'altra Croce più picciola, quale va a tutti li altri morti» dice il de Blasiis.[304] La Croce «più picciola»

(figg. 67 a, b e 68) esce dall'anonimato ed ha esatta collocazione cronologica, se apprendiamo, sempre dalla stessa fonte, di pagamenti a tal «Mastro Santoro Argentiero» nei mesi di luglio e novembre del 1493.

68. Croce astile (1493): recto, particolare, *S. Eustachio*.

L'Arcivescovo Saraceno la ispeziona il 5 gennaio, e a c. 49 v. è detto «In (venit) Cruce una parva cu pomo de rama deaurata et cù Crucifixo argenteo».

Basta un primo sguardo alla croce[305] per avvedersi che il maestro Santoro non ha certo la levatura del suo collega autore della «Croce grande», tanto più modesta e povera è la fattura e più sordo tutto l'insieme, senza lo spicco dorato delle figurette che tanto animava quella.

La croce, chissà quante volte «riaggiustata», dato l'uso continuo che se ne doveva fare, presenta anche adesso segno di questi movimenti: infatti le due figure dei dolenti compaiono adesso sul verso ai lati della Madonna mentre i due simboli di S. Luca e S. Marco, che appunto dovrebbero stare accanto alla Madonna, sono andati a finire sul recto ai lati del Cristo crocefisso. Questo è parecchio arcaizzante nella stilizzazione del torace, piuttosto goffo nella fattura del petto, della vita strettissima e del ventre rigonfio, con il perizoma dalle pieghe «cincischiate» alla buona. La Madonna, al centro della parte tergale, è pensata, in piccolo, come una statua monumentale, con quel peduccio pensile sotto i piedi e nel forte aggetto delle ginocchia, ma nell'insieme poi è piuttosto modesta specie nella resa di quella sorta di nicchia ormata dalle sue chiome e dal manto a inglobare la figura del Bambino robusto.

Certamente mastro Santoro avrà guardato alla croce grande, a quel modello che egli avrebbe voluto interpretare, giungendo, in alcune parti, a una imitazione puntigliosa, ad esempio nei dolenti e in parte nei simboli degli Evangelisti. Così come S. Eustachio ha perso l'elegante snellezza e incede più goffamente. Nonostante, però, questo tono «minore» rispetto al precedente, questa croce, prodotto

artigianale più che artistico, non manca, nella sua ingenuità, di denunciare, al di là del modello, una interpretazione delle fonti romaniche proprio dal punto di vista di un «sermo rusticus» che, come tale, non manca di una certa schiettezza.[306]

Da collegare non solo a Matera, chè la scritta MATA si scioglie agevolmente appunto nel nome della città, ma per le analogie, anzi addirittura per l'identità della tipologia del Cristo così come delle piccole figure di Maria e Giovanni dolenti e per l'aquila di S. Giovanni (e probabilmente anche per gli altri simboli sul verso) da attribuire a maestro Santoro è la croce di Santeramo, pubblicata dal D'Elia in occasione della Mostra dell'arte in occasione della Mostra dell'arte in Puglia.[307]

L'assegnazione a una manifattura dalmata che in quella sede il D'Elia fu indotto a ipotizzare per la croce di Santeramo, sia pure dubitativamente, può trovare una sua spiegazione nei rapporti frequenti tra le due coste adriatiche. Ma qui, si ripete, la somiglianza assoluta nonché la sigla della città — che l'argentiere avrà dovuto apporre perché l'opera «espatriava», e sulla fiducia si poteva lavorare solo localmente — tolgono oramai ogni dubbio circa la croce santermana.[308]

Resta ancora da considerare, entro i limiti cronologici di questa trattazione, una piccola pace (figg. 69 a, b) della quale non è traccia nei testi né, per quanto si sia cercato, nellaletteratura recente.[309] A meno di non volerla identificare con la «conetta» vista da Mons. Saraceno durante la Visita, a c. 49 v. del cui verbale è detto che il Presule vede «Conettam una argenti aurata... cum imagine beate Virginis».

L'oggetto,[310] chiaramente manieristico e assai probabilmente napoletano, o forse anche pugliese ma allora di diretta discendenza da Napoli, è indubbiamente piacevole, ma la scia però alquanto perplessi circa la sua omogeneità sia materiale che stilistica. Così, ad esempio, non manca qualche perplessità circa le due piccole erme in argento dorato che fan da cariatidi, desunte da architetture monumentali in modo puntiglioso: han perfino un abaco sul capo, di un gusto toscaneggiante quale è dato di vedere penetrato nella Napoli rinascimentale, ma che, nonostante la base di tutto l'oggetto con la quale potrebbero (la situazione attuale è un po' sbilenca) anche combaciare, danno fin dal primo momento, e l'impressione poi resta, l'idea che possa trattarsi di un qualcosa di sostitutivo di altro. Anche se però, d'altraparte, esse non sono poi troppo distanti, come gusto, dalle due teste, ai lati della Madonna, una muliebre e una barbuta, piuttosto esotiche con delle volutine a lato del capo. Come pure nello stesso spirito, due putti, per la verità un po' troppo grandi specie in proporzione alle «erme» sottostanti (il che tanto più induce, per quelle, ad esser perplessi) sembrano riecheggiare, molto alla lontana però come qualità, ricordi donatelliani e anche romani, presenti a Napoli o mediati da Napoli all'argentiere, ove lo si voglia ritenere locale.

69a. Tesoro, Pace: recto.

69b. Tesoro. Pace: verso.

Sul verso (fig. 69, b) è piacevole ed elegante il motivo ornamentale a rabeschi, che si diffonte analogo o simile in numerosi oggetti, e che qui trova precedente identico in una cassettina di collezione privata ad Andria, datata dai Catello alla seconda metà del XV secolo.[311]

Non disdicevole il manico ansato sia nella protome leonina che nella grande voluta arricciolata, coerente all'insieme della pace.

Oggetto quindi che, come del resto già si accennava, raggiunge certo, grazie ai gustosi e talora raffinati particolari, una sua piacevolezza, ma non supera appunto questo livello meramente decorativo, forse per le troppo diverse citazioni, certamente capite ad una ad una, ma non fuse poi in un insieme unitario quale si desidererebbe.[312]

### *Una mitra trecentesca.*

Nella sagrestia, oltre al cospicuo Tesoro, conserva una notevole quantità di paramenti sacri, camici, pianete e piviali di broccato o ricamati, stole, manipoli e altri arredi prevalentemente sei e settecenteschi,[313] oltre ad alcuni più recenti.

Ma di particolarissimo rilievo, e meritevole pertanto di attenzione, è un pezzo assai più antico, che potremmo quasi chiamar cimelio per il suo stato pressochè «larvale»: una piccola mitra (tavv. XXI a, b) che la pia tradizione suole legare a un Santo locale, il benedettino Giovanni da Matera, fondatore e Abate del cenobio di Pulsano, alle falde del Gargano. L'oggetto, probabilmente dono votivo forse anche di qualche personaggio illustre stante quella che doveva esserne l'originaria preziosità, sarebbe infatti giunto a Matera insieme alle spoglie di S. Giovanni[314] restituite da Mons. Eustachio Dentice, Arcivescovo di Manfredonia, e da lui stesso accompagnate, il 27 settembre 1830, dalla chiesa di S. Maria di Pulsano alla città di origine.[315]

Della mitra (cm. 27x25,5; lati obliqui cm. 18) restano soltato le due facce, rovinatissime, anzi di quella tergale manca la parte superiore (tav. XXI b), in più, le infule sono perdute; essa è ricamata d'argento «in circulo et titulo»[316] e ornata da figure. Il fondo, infatti, come si può intravvedere qua e là da scarsi frammenti assai bruniti, con qualche raro luccichio, era operato a filo d'argento, come le aureole e in parte i manti delle figure. Le varie zone sono spartite, su ambo le facce, da una cordonatura piuttosto rilevata di filo bianco e giallo alternato, che ricorre anche nella parte inferiore del circolo (in questa zona essa è persa nella parte tergale) e corre lungo tutto il perimetro della mitra. Lo stesso motivo costituisce le incorniciature quadrilobe dei sette medaglioni che contengono le figure, cinque nel circolo e titolo, due nelle zone ad esse esterne.

L'estrema consunzione non rende possibile l'esatta identificazione di ogni Santo. Tuttavia sulla faccia anteriore si riconosce al centro Cristo giovane del quale si intravede un po' di rosso della veste e il risvolto del manto celeste-verdino. Alla sua sinistra la Vergine della cui veste sembra vedersi un frammento minimo di azzurro, dal lato opposto una figura giovane — Angelo annunciante, stante la mano portata in avanti? o S. Giovanni evangelista? — la cui veste sembrerebbe verdina. In alto, a sommo del titulus, una figura rovinatissima — specie nel volto su cui passano anche dei grossolani punti di ricucitura — che sembrerebbe barbuta, e nella quale con estrema cautela ed approssimazione si potrebbe forse anche riconoscere l'Eterno Padre, con una minima notazione di rosso nella veste. In basso, nel circolo, altri tre Santi, dei quali i due ai lati potrebbero essere forse S. Pietro e S. Paolo (aguzzando molto la vista sembrerebbe potersene riconoscere il tipo iconografico). Ancor più complicato il riconoscimento delle figure sul verso: forse la figura al centro del circolo, dato il nimbo parecchio più grande di quello delle altre figure, la chioma lunga e la barba potrebbero far pensare al tipo del Cristo adulto, mentre è proprio impossibile tentare di sovrapporre un nome ai due Santi, uno giovane e uno adulto, ai suoi lati, e alla figura giovanile al centro che, benché gli somigli, non può esser Cristo, che appare già dall'altro lato, e se, come si è detto or ora, la figura sottostante è Cristo adulto; così pure irriconoscibili i due santi nelle parti laterali. Il medaglione a sommo di questa faccia è poi totalmente perduto.

Ma più che le figure meglio si vedono gli elementi ornamentali, animali e floreali, che, ripetuti uguali sulle due facce ed evidenziati da un certo rilievo, occupano e riempiono gli spazi tra le singole immagini: anche se ridotti a puro filo grezzo, di grande finezza ed eleganza nel ritmo delle movenze appaiono gli animali,

araldicamente affrontati o rivolti di spalle l'un l'altro, creando cosi un armonioso raccordo tra i quadrilobi, oltre ad impreziosire l'ornato. In basso tra i tre medaglioni due volatili affrontati poggiano a terra: al disopra, sempre nel circolo, due dragoncelli sinuosi nelle movenze, dalle lunghe code che terminano in una sorta di foglia lanceolata, si voltano in senso opposto raccordandosi ai quadrilobi; all'estremità del circolo, due piccoli uccelli; sopra, all'attacco del titolo altri due volatili più grandi, affrontati (si vedon tracce di fili bianchi e rossi ) e infine in alto altri due piccoli draghi.

Il tutto alternato con fiori, rosette a sei petali tre dei quali quasi ad altorilievo, tre piatti: in essi qualche traccia di giallo, rosso, violetto. Ai lati, nelle parti esterne al titolo, attorno ai due quadrilobi si svolgono con eleganza lineare sinuosi racemi con fiori a cinque petali.

L'estrema consunzione della mitra, con la pressoché totale scomparsa dei colori e molte parti ridotte al solo fondo di lino, se non ha permesso di ravvisare tutte le immagini, rende ovviamente complesso un discorso di stile e impone gran prudenza per una relativa collocazione cronologica. Tuttavia, ad un esame attento, sembra di poter ravvisare in alcune figure, specie quelle dei Santi più adulti, qualche elemento romaneggiante, grosso modo cavalliniano, e nelle altre più giovani nonché nella Madonna un'«aria» di desunzione più senese, di ricordo genericamente martiniano, in un accostamento coerente ed armonico, al quale si legano perfettamente, evidenziando il valore altamente decorativo dell'oggetto, le parti ornamentali che, pur consunte, mostrano ancora, come già si è notato, la loro araldica eleganza.

Un manufatto, quindi, di quasi certa origine meridionale, se non addirittura napoletana, prodotto di un atelier prossimo all'ambiente artistico e al gusto creatosi attorno alla corte degli Angioini, e per il quale si potrebbe forse proporre una datazione verso la metà del Trecento.

Tentando di rivedere, con gli occhi della immaginazione, lo splendore dei fili d'argento in dialettica armonia con la varietà dei colori. la composta bellezza delle figure e la leggiadria degli ornati, è facile intuire l'originaria preziosità di questo oggetto che qui per la prima volta si presenta[317] e per il quale è da ritenere sia stato un artista di notevole personalità a fornire il disegno, com'era del resto consuetudine, il che, come faceva notare il Toesca[318] e com'è ormai acquisito nella convinzione di tutta la critica, sgombera il campo da assurde discriminazioni tra arti «maggiori» e «minori».

Può essere utile ricordare qui un'altra mitra, proveniente da Matera, e conservata nel Museo Sacro Vaticano, pubblicata dal Volbach[319] che la vede come prodotto meridionale del XIV secolo e la accosta tra l'altro alla mitra romana di S. Ubaldo in S. Pietro in Vincoli.[320] L'illustre studioso cita solo la città di origine: sarebbe di estremo interesse riuscire a sapere se anche questa mitra facesse parte degli arredi della Cattedrale o se appartenesse invece ad altra chiesa, nonché conoscere le circostanze del suo arrivo a Roma: omaggio ad un pontefice?, proprietà di qualche prelato materano giunto in Curia romana, o forse portata da quel Bartolomeo Prignano, Arcivescovo dal 1363 al 1377, divenuto papa nel 1378 con il nome di Urbano VI?

## *Corali miniati.*

Oltre ai begli arredi del Tesoro e ai numerosi, e talora assai pregevoli, paramenti sacri, la Cattedrale possiede, conservati nell'apposito stipo sotto il leggio in mezzo al coro, un certo numero di libri liturgici mimati di varia qualità[321] quasi tutti collocabili entro i limiti del periodo qui trattato, sino a tutto il Cinquecento; soltanto due o tre sono più tardi, databili al Sei e Settecento.

Fanno spicco tra tutti, e li sovrastano di gran lunga per qualità, due Corali — di cui il secondo suddiviso in due volumi — già citati da scrittori locali[322] e fatti oggetto, or sono pochi anni, di una comunicazione di Angela Daneu Lattanzi in occasione di un convegno[323] durante il quale essi furono anche esposti in una piccola mostra allestita in Episcopio.[324] la studiosa attribuisce le miniature, con argomentazioni assai convincenti, a Reginaldo Piramo da Monopoli, artista del quale si hanno notizie dalla fine del set. XV al 1524, e alla sua bottega, e nella scritta a c. 1r. del volume I del corale n. 2 (HOC OPUS, FECIT FRATER R.) essa trova non lo spunto (chè una R. potrebbe significare tanti nomi) ma piuttosto la conferma della sua precisa indagine stilistica e storica.

Sembra qui opportuno ribadire l'importanza per la Puglia della «personalità» di Reginaldo il quale, «emigrato» in Emilia,[325] va dunque a stringere altrove molti elementi culturali e assume poi ancora influenze da fonti diverse, come vedremo più innanzi e come, con varia dosatura, la critica gli riconosce, ma non è affatto un «provinciale» né uno stanco ripetitore di formule, quanto piuttosto un intelligente assimilatore.[326] Ed è a questo punto ovvio che la Cattedrale di Matera, allora Terra d'Otranto, si sia rivolta alla più nota e allora probabilmente celebrata bottega di miniatori che possiamo chiamare in qualche modo locale, la bottega appunto di Reginaldo Piramo, maestro ingiustamente poi sepolto nell'oblio fino alla riscoperta, iniziata proprio negli anni estremi del secolo scorso, dalla quale han preso avvio cenni e discorsi recenti.[327]

Sembra utile ora, sulla base di questa riconosciuta paternità, sfogliare questi due corali, per soffermarsi almeno su qualche pagina: il corale 1, un Proprio dei Santi, in scrittura gotica, note su tetragrammi e numerazione delle carte in rosso,[328] a parte un S. Andrea a c.1 r.,[329] sorta di larva stinta di rosso, e quindi illeggibile, presenta a c. 27 v. le Storie di S. Eustachio[330] secondo la deliziosa narrazione della «leggenda aurea» di Jacopo da Varagine[331] cui il miniatore — probabilmente qualcuno della bottega data la qualità non altissima di quel che si vede, ma occorre andar cauti stante la rovina specie di due episodi, che dovevano rappresentare Eustachio al lavoro nei campi e l'incontro con i figli — dedica, trattandosi del patrono della città, tutta una serie di scene che incorniciano due lati mentre a destra di eleva una sottile candelabra fuoriuscente da un'anfora e sul lato superiore sta lo stemma della città tra festoni e gemme. Nel fatto di inquadrare completamente il foglio è da vedere un rapporto con certi modi della miniatura fiamminga e, più presso, di quella padovano-ferrarese.[332] A c. 48 r., In assumptione B. Mariae Virginis, entro una G(audeamus) la Madonna poggia su due testine d'angeli dalle ali rosse e verdi e accanto, in atto di spiccare il volo, altri due angiolini dalle alucce degli stessi colori:[333] l'insieme è alquanto goffo, il contorno dei due angioletti sembra ridisegnato malamente, mentre piuttosto bella è l'iniziale che in alto, all'attacco della sua incurvatura, è ornata da uno dei tipici mascheroni grotteschi dalla cui bocca esce un fiore a tre petali, questo motivo tante volte e in tanti generi ricorrente, da sculture di archivolti a cornici ad

intagli lignei. Questo divario qualitativo non stupisce, ben sapendosi come nelle botteghe dei miniatori spesso il lavoro procedesse, si oserebbe dire con termine brutalmente moderno, a «catena di montaggio» e non sempre pertanto le mani erano di uguale capacità. Poco può dirsi, a c. 50 v., della Natività di Maria[334] entro la S. dell'Introito, S(alve), data la rilevante abrasione di molte parti, ma, d'accordo con la Daneu Lattanzi, «le poche parti salvate dalla distruzione danno la misura della qualità del miniatore» che rivela, tra l'altro, di possedere un notevole senso dello spazio. Forse lo stesso Reginaldo.

A c. 61 v. l'iniziale del «Gaudeamus», In fasto omnium Sanctorum (tav. XXII) si impone per la bellezza dell'ornato fitomorfo culminante nello straordinario brano espressionistico dell'aquila feroce contorta al massimo della tensione, brillante, nel suo verde smeraldino contro l'azzurro con cui termina in basso l'iniziale. Così come di esuberante fantasia è il mascherone rosso in alto, che sembra trarre origine iconografica dall'antico repertorio della scultura pugliese, commisto però a un pungente senso caricaturale.[335] Quel che colpisce, all'interno della iniziale, è la prospettiva dello sfondo, citazione «in minore» di sapore donatelliano, prospettiva della quale però le figure dei Santi non sembrano fruire, stipate ed ammassate come sono, disposte in modo tradizionale, dinanzi e al di fuori di quello spazio, dal S. Pietro avventante in primo piano, seguito poco appresso dal S. Paolo e da un Santo vescovo, alle altre figure che degradano via via (una testa bruna sporge, quasi il Santo si sia alzato in punta di piedi per vedere ed essere visto) finchè delle ultime più in fondo avverti la presenza soltanto dalle aureole. Il modo arcaizzante della composizione, la quasi monotonia delle espressioni assorte, con quegli occhietti neri piccolini e tutti uguali, fanno pensare, pur nel senso di ingenua piacevolezza che ne emana, ad una mano non così edotta come quella del maestro (si pensi al divario che intercorre tra questa scena e la puntuale funzionalità prospettica e vitalità espressiva dei fogli dello Aristotele di Vienna)[336] che piace invece immaginare presente nell'ornato dell'iniziale, come si è visto, splendida.

Così come del tutto autografa e da pensare, per la raffinatezza squisita e l'equilibrio dell'ornamento, la iniziale E(go autem). In vigilia Apostolorum a c. 65 r. (fig. 1) con le due teste di animali che piacerebbe definire «piumate» per i fantastici ornati a sommo del capo, e con la splendida flora araldica ma viva e leggiadrissima entro il fondo chiaro e con gli altri rami sinuosi e leggerissimi all'esterno del riquadro, che si apparentano i modi anche di certa miniatura abruzzese[337] in motivi desunti certo da comuni fonti oltramontane (Borgogna, Fiandre) e giunti alle due regioni limitrofe. Né è da dimenticare che l'Aristotele e il Seneca erano miniati per l'Acquaviva — feudatario di Bitonto e Conversano e Governatore di Terra d'Otranto, è vero, e lì Reginaldo avrà avuto contatti con il suo committente — ma anche Duca d'Atri, che è anzi il suo titolo principale, quindi in Abruzzo. Né sarebbe forse impossibile pensare, anche se questa ipotesi va affacciata con estrema cautela e occorrerebbe trovar prima una qualche documentazione, a una presenza, sia pur occasionale, di Reginaldo in Abruzzo.

Passando al corale n.2 — anch'esso con la stessa scrittura e uguale modo di numerare le carte e medesima notazione su tetragramma,[338] — la c. 1 r. del I volume (cc. 1-175) costituisce uno splendido frontespizio,[339] inquadrato da due pilastri ornati da candelabre pendule da un cordone tenuto in mano da un putto seduto sull'architrave che chiude a sommo il foglio: la commistione, in esse, e negli ornati della cornice superiore, di elementi vegetali disposti araldicamente, di classici medaglioni, di perle e gioiellerie varie, nonché appunto la presenza dei putti, riportano alle fonti iconografiche e alla cultura padovano-emiliana del Piramo.

Questi motivi, ricordando la presenza di Reginaldo a Ferrara, potrebbero far pensare ch'egli si sia ispirato non soltanto alle miniature, che ne sono ricchissime, ma anche a dipinti famosi: i putti seduti sull'«architrave» della pagina materana ricordano abbastanza da presso quelli sul carro del Trionfo di Minerva nel ciclo dei mesi di Schifanoia, e così pure da quel ciclo sembrerebbero scendere, qua e là nelle carte del Piramo, motivi di anfore e di piccoli vivaci animali.[340] Ma, al di là dell'ornato, quel che più conta è la ben risolta funzione prospettica di questa sontuosa architettura[341] che inquadra, in basso, dandole respiro e profondità di spazio, una Annunciazione, che nonostante le offese del tempo e degli uomini, già lamentate dal Gattini nel 1913[342] (una mano sacrilega ha asportato il volto dell'angelo) evidenzia ancora il suo equilibrio, il suo ritmo aggraziato, in un ambiente luminoso (notevole l'ombra portata della bella anfora con i gigli che, secondo 1'iconografia, di origine martiniana, ormai consacrata sin dal Trecento, sta tra le due figure quasi a raccordarle) ambiente delimitato con grazia da una siepe di esili garofanini, assai simili ai fiori dal lungo stelo che appaiono nella Allegoria dell'Amicizia al f. 62 dello Aristotele di Vienna.[343] Spazio luminoso ed ampio, con l'amore per il minuto, ma mai ozioso, particolare descrittivo di elementi naturali, animali, oggetti, tornano nel bellissimo David in preghiera all'interno della iniziale A.[344]

Qui certe somiglianze nel paesaggio nonché in genere i putti ed altri elementi delle inquadrature sembran convincere ad aderire certamente, poiché conosciamo Reginaldo solo come miniatore, all'ipotesi de D'Elia,[345] accettata dalla Calò,[346] che vedrebbe interventi di lui a completamento di dipinti del cugino Costantino da Monopoli, morto nel 1513. Inoltre — anche se più che mai si è d'accordo con il D'Elia[347] in una cautela che non osa neanche avanzare ipotesi alcuna, appunto perché conosciamo l'artista solo come miniatore — è indubbia un'«aria» alla Reginaldo nell'impostazione spaziale e nei particolari (vi si nota perfino un codice miniato!) della tavola con S. Gerolamo nello studio dell'Episcopio di Monopoli.[348]

Tornando per un attimo alla inquadratura della nostra miniatura, in basso sui pilastri appaiono le lettere S.M.T. – P.Q.R. che il Gattini[349] scioglie riferendo il codice al monastero della «Vaglia» (S. Maria della Valle) «tuttora in essere al cadere del sec. XU, e che aveva radunato i monasteri abbandonati di S. Maria de Armeniis, S. Salvatore di Timmari e quello di S. Eustachio». Quindi: «Sanctae Mariae, Timbaris, Placidique romitorium»[350] e sul pilastro destro HO OPUS FECIT FRATER R., che intravediamo in oro sul fondo azzurro, iscrizione che, come già notato prima, dà conforto all'attribuzione della Daneu a Reginaldo.

A c. 29 v. l'iniziale P(uer) natus della Natività (tav. XXIII, a) ben conservata, fa grande spicco nella bellezza dei colori, vari toni d'azzurro rosso verde, evidenziati dall'oro del fondo e nel ricorrere ancora una volta del motivo del delfino — che anche qui, come già detto a proposito della iniziale E del corale 1, definiremmo «piumato» — con la bocca aperta sul piccolo Profeta. Il quale, e l'altro sottostante, poggiati su piccole basi, dall'appiombo delle vesti quasi colonnari, a contrasto con l'animazione dei manti e dei cartigli, costituiscono un motivo assai originale, che lascia trapelare quasi il ricordo, in formato minimo, di qualche stipite con sculture. Squisito poi il motivo dei tralci fioriti in fondo, sotto l'iniziale, davvero calligrafici sul fondo chiaro del foglio. Non si penserebbe di esser troppo lontani dal vero pensando, per questa bella iniziale, all'esecuzione proprio di mano di Reginaldo che nella scena all'interno o potrebbe esser intervenuto lui stesso nel San Giuseppe direttamente apparentato ai piccoli Profeti, o ne avrebbe fornito spunto a un abile collaboratore, mentre per le altre parti, ove pare evidente l'intervento di altra mano

per un fare in certo modo «allentato», sono però da notare particolari graziosi, come il castelletto lontano, e quello, gustosissimo, del Bambino che dorme tutto «attorcigliato» nella culletta viminea. Particolare, quest'ultimo, che ci porta a pensare che Altobello Persio, il quale, come già si è accennato a proposito degli ornati a candelabre dei suoi dossali, deve aver osservato questi libri, dovrebbe aver posto in un cesto consimile, che trova poi riscontro nella fiscella del personaggio sulla destra al di sopra della grotta, il Bambino del suo Presepe, che, come si è visto, sta ora sopra una culla di «fortuna».

Assai più debole e di maniera sia nelle figurine come molli disossate che nello scarso respiro spaziale, appare la scena dell'Epifania a c. 41 v.(tav. XXIII, b). L'iniziale E(cce) che la contiene è gradevole, ma d'altra parte sembra mancare anch'essa dell'intensità e vitalità delle altre viste sinora.[351]

Il volume che costituisce la seconda parte del corale, e va da c. 176 a c. 345,[352] presenta a c. 222 r. una pagina (tav. XXIV) che non esiteremmo a definire un capolavoro.[353] La leggiadria della cornice, questa volta semplice bordura attorno al testo, senza intenzioni prospettiche, è estrema nelle due snelle candelabre, la cui materia bronzea è resa illusionisticamente mediante il colore e i riflessi di luce in modo davvero stupefacente, e la loro leggerezza si esalta grazie al fondo chiaro del foglio, né i ricchi ornati in alcun modo le appesantiscono: piccoli, talora piccolissimi i fiori e gli elementi vegetali, leggero e quasi «momentaneo» il posarsi, a destra, di due uccellini, mentre bronzee anch'esse e incorporate nell'oggetto voglion sembrare, poco sopra, le due piccole teste di delfino dalle cui bocche escono rametti filiformi; sinuosi e leggeri, grazie al lor star sospesi e non appoggiati al piattello, anche i due delfini più grandi quasi a sommo (un pochino abrasi); né pesano le gemme o le panoplie sospese a cordoncini sottilissimi. Perfettamente coerente 1'effetto del lato sinistro della bordura, più stretto Nei due delfini al centro del bordo superiore, araldicamente disposti ai lati di un clipeo col monogramma bernardiniano di Cristo[354] dal cui culmine discendono, si nota, pur nell'assenza di qualsiasi appesantimento, una forte tensione che ancora una volta ci riporta a certo espressionismo settentrionale assimilato dal Piramo, espressionismo che sembra tornare nelle foglie dure e pungenti dei due festoncini.

I rami esili, filiformi che apparentano i due boschetti, alle estremità del lato inferiore, alla leggiadra siepe di fiori dell'Annunciazione del primo volume — e, di rimando, anch'essi, all'Allegoria dell'Amicizia nello Aristotele di Vienna — non sono in alcun modo appesantiti dai due scudi azzurri con la iniziale S. M. di Santa Maria della Valle, e costituiscono un rinvio ulteriore alla componente fiamminga delle ascendenze culturali del Piramo. Fiamminghismo che tocca l'apice nel clipeo centrale, nella minuzia delle balze erbose, nella luminosità del cielo striato da nubi vaporosissime,[355] nell'esilità della grande croce, nel quasi «levitare» degli angeli pur seduti ai bordi del sepolcro, e — splendido particolare non notato finora — ci sembra — il trasparentissimo sudario della Veronica con il volto di Cristo miniato con un tocco di una levità senza pari. Il senso sia pur ingenuamente prospettico che qui vuol produrre il coperchio ribaltato e messo di scorcio sul sarcofago, torna entro la bellissima iniziale, dove appunto sul coperchio ribaltato (vi si noti la delicatezza dell'ombra portata) poggia i piedi il Cristo risorto, immagine in cui si fan sentire echi veneti e fiamminghi. Ad aumentare questo senso di profondità valgono qui, oltre al degradare, nello sfondo di monti azzurrini, o lo svettare dello stendardo del Cristo, i due splendidi delfini rosei che compongono la R(esurrexi) dei quali quello più in alto parte da un racemo fuoriuscente da un vasetto di bronzo arretrato rispetto al delfino più in basso che completa l'iniziale in primissimo piano, tangendo con il dorso

la voluta della coda i bordi laterale e inferiore del riquadro che contiene la maiuscola.

Sorvolando sulla Ascensione a c. 250 v.[356] con la figura di Cristo in verità un po' goffa nel modo di staccarsi dal suolo, fatto reso ancor più evidente dalla mancanza di doratura nel fondo, rimasto evidentemente nelle intenzioni, e con l'iniziale V(iri Galileae) alquanto generica, in un insieme che si apparenta al S. Tommaso d'Aquino con l'Ostia entro una C(ibavit) a c. 272 v. (In festo Corpus X)[357] e questa in più anche parecchio abrasa, di maggior interesse e certamente di qualità più alta, che si sarebbe senz'altro espressa in tutto il suo spicco ove ne fosse stato compiuto il fondo d'oro è la bella S(piritus) dell'Introito della Pentecoste, a c. 257 r.[358], formata da due, diciamo così, semicerchi floreali, quasi cornucopie di cui quella superiore termina con la consueta testa di delfino con rami fuoriuscenti dalla bocca, leggeri rami floreali azzurri che occupano anche tutto il restante campo del riquadro con un moto e una scioltezza assai freschi pur nell'intento araldico dell'ornato.

A c. 268 r, la Trinità (tav. XXV) entro una grande B(*enedicta*) dove nella bella iniziale con i ricorrenti motivi cromatici azzurri rossi verdi di squillante intensità e nella sicurezza del tratto pensiamo di ravvisare l'autografia del maestro. Laddove nella figurazione delle tre persone divine — desunta per l'iconografia, come forse più verosimile, dal campo stesso della miniatura, e per di più proprio meridionale o emiliana: si veda, ad esempio, il bel loglio napoletano del XIV secolo con *La Trinità adorata dai Sovrani di Napoli* della Biblioteca Nazionale di Parigi,[359] o quello con lo stesso soggetto, di Martino da Modena, in un Antifonario (n.7) del Duomo di Ferrara, del 1486,[360] ove non si voglia addirittura pensare ad una colta citazione dalla *Trinità di Masaccio* a S. Maria Novella, la cui iconografia potrebbe esser stata conosciuta da Reginaldo tramite l'opera di qualcuno dei vari pittori fiorentini saliti ad operare nel Veneto — sembrerebbe ritrovarsi la mano degli aiuti. L'Eterno, ad esempio, rassomiglia, nel tipo faciale e nelle pupille nere e pungenti nelle orbite marcate, al S. Pietro e a un altro Santo canuto nella iniziale del I *Corale* (v. tav. XXII) e il trono su cui Egli siede, con le colonnine angolari e il piccolo fregio soprastante, richiama quello della Madonna nella Epifania (v. tav. XXIII, b).

Un'eco piuttosto viva dei modi di Reginaldo, da attribuire almeno a qualche personalità emergente fra i suoi seguaci, è la bellissima iniziale, splendida di colore sul fondo d'oro, K(*yrie*) a c. 3 r. di altro corale (che elencheremo in una nota assieme agli altri libri posseduti dalla Cattedrale, numerandolo convenzionalmente 3) nella quale, nella parte rettilinea della K, dalla bocca e dall'orecchio di una protome tra 1'umano e il leonino fuoriescono splendidi, lussureggianti racemi (si pensi alle portelle del coro ligneo), mentre una maschera fitomorfa appare nella sinuosa parte interiore dell'iniziale stessa.[361]

Per concludere, un artista, Reginaldo — quale ci appare in queste opere da situare cronologicamente dopo il 1504, quando era già terminato *l'Aristotele* di Vienna e prima del 1524, anno dell'opera sua più tarda, la *Resurrezione* della Confraternita del SS. Sacramento di Monopoli —[362] aperto, come già si è accennato, a fatti diversi e nuovi rispetto allo stagnare di una cultura locale, cioè a cadenze venete pervenutegli probabilmente lungo la via adriatica, a modi padovani—ferraresi studiati nei suoi viaggi al nord, sensibile all'arte fiamminga assai probabilmente mediatagli da Napoli ma che egli risente in modo assai «diretto» e autonomo. Ma, si ripete, in tanta capacità di assimilazione, nessuna passività, nessuna ripetizione non ragionata, ma una riflessione profonda e lo sfociare di tutti gli elementi, che si è cercato qui di analizzare, in un linguaggio personale, sapido, capace, come hanno notato vari studiosi[363] di imporsi e di divulgare in modo diretto

i dati, appunto, di questa sua cultura.[364]

70. Matera, Chiesa di S. Giovanni:

particolare già del rosone di facciata.

# Note

[1] Sulla parete sinistra del coro ampliato nel Settecento una iscrizione ricorda:

D.O.M
Templum sanctum hoc sumtibus huius
Totius civitatis anno domini MCC
LXX sub archipraesulatu fratris
domini laurentii ordinis
praedicatorum constructum

[2] S. Visita compiuta nel 1544 da Mons. Giovanni Michele Saraceno. Ms. conservato nell'Archivio Diocesano di Matera. Rinnovo a don Egidio Casarola, archivista diocesano, la mia viva gratitudine per aver facilitato la ricerca e la consultazione del manoscritto.

[3] Riportiamo la parte iniziale dell'interessante documento:

*Mathere. R$^{mus}$ D$^{us}$ Johammes Michael sarracenus de neapoli dei et apostolic sedis gratia archiepiscopus matheranus et acherontinus atque eius dei omnipotentis gratia non immerito a predicta sede apostolica fuit conversus dictus archiepiscopatus: cupiens visitare suam metropolitanam Ecclesiam Matheranam, atque in illa ecclesia omnia et singola offitia complere que sibi a sacris canonibus et a jure ordinata atque iniuncta existunt partenopem eius primam derelinquens sub anno dni 1543, ad prenominatam eius diocesim ingressus est: Die autem tertiodecimo mensis decembris eiusdem anni secunde indictionis qui fuit dies iovis et festum sancte Lucie circa horam vigesimam adventavit dei gratia annuente in civitatem mathere: qui associatus cum multis clericis et nobilibus laycis dicte civitatis accessit recto tramite ad maiorem ecclesiam dicte civitatis sub titulo et invocatione sanctae marie de bruna seu de visitatione, que ecclesia situatur in medio ipsius civitatis hoc modo: versus meridiem cum largo ante ecclesiam ipsam et palatio ipsius ecclesie consistente in salis et cameris emphiteoticato illmo dno duci gravine pro se et suis heredibus succedentibus in dicta civitate mathere de familia ursina tam pro censu annuo ducatorum sexaginta sex solvendorum in die quinto decimo mensis augusti et cum pactis et conditionibus in instrumento confirmato in civitate Neapoli per manus notarii Sebastiani Canoriotentis: versus orientem cum domibus petri Jacobi Ulmes, domibus patribus de sarcuno et domibus ipsius ecclesie; versus septentrionem cum cimiterio ipsius Ecclesie et Cimiterium est circumdatum circumcirca ex tribus lateribus parietibus et ex altero latere versus septentrionem cum pariete Ecclesie S. Eustachij que Ecclesia est unita perpetuo et a tanto tempore quod non est memoria hominis in contrarium cum predicta Ecclesia maiorj, que Ecclesia maior etiam confinans versus septentrionem cum via puplica per qua itur ad dictam Ecclesiam S. Eustachij et ad monasterium monalium* ste me *de nova et ad domos in dicta via existentes versus occidentem dicta maior Ecclesia confinatur cum largo existenti ante portam maiorem ipsius Ecclesie maioris: qui dnus Archiepiscopus descensus ab equo ingressusque ad dictam maiorem ecclesiam accessit ad altare maius ibique genibus flexis spatio congruente facit orationem, que facta surrexit deosculatus fuit dictum altare: Et quia hora erat occasus solis accessit ad domum consistentem quampluribus membris superioribus er inferioribus sitatam in ipso largo maioris Ecclesie quam donavit dno Archiepiscopo et suis successoribus in ipso Archiepiscopatu dominus Antonellus de angelis. In qua domo dictus Rev.*mus *dnus Archiepiscopus faciens residentiam usque ad diem nativitatis dni dedit operam ut tota eius diocesis solveret quatuor decimas noviter impositas [...].*

[4] La più efficace ai fini di un confronto puntuale con l'affresco è la fotografica pubblicata in: R. Giura Longo, *Matera. Sassi e secoli*, Matera, 1970. Senza la collaborazione generosa e cordiale di Michele Tantalo e di Enzo Spera e lo scambio amichevole e ininterrotto di opinioni con Carla Guglielmi Faldi, il mio lavoro sarebbe stato assai meno lieve e meno produttivo.

[5] Cfr. R. Sarra, *La Civita e i Sassi di Matera, in Archivio Storico della Calabria e della Lucania*, IX, 1939, pp. 15-39.

[6] Cfr. A. Guillou, *Aspetti della civiltà bizantina in Italia. Società e cultura*, Bari, 1976, Parte seconda; ID., *L'habitat nell'Italia bizantina*, Atti del colloquio internazionale di archeologia medievale, 1976, pp. 3-17; *La città dei Sassi*. 104 fotografie di L. Amirante e una nota di N. Cilento, Napoli, 1973. Nei documenti materani *civitas* sta ad indicare la città murata; «si dissero *sassi* le due conche o vallette carsiche, sottostanti al piano della civita e soprastanti ai dirupi della gravina»; grabiglioni, due piccoli corsi d'acqua. (Cfr. R. Sarra. *La Civita e i Sassi*, cit., p. 27; M. Padula, *Guida di Matera. Una città antica*, Matera, 1977, p. 95).

[7] Cfr. E. Sthamer, *Die Verwaltung der Kastelle in Konig reich Sizilien under Kaiser Friedrichs II und Karl von Anjou*, Leipzig, 1914, p. 108.

[8] Via Beccherie, tangente alla piazza «nuova», fa parte delle strutture commerciali e artigianali che si organizzano *extra moenia*, alla confluenza dei due sassi, fra il Quattro e il Cinquecento. Una «strata

scarpariorum» è menzionata in un documento dell'Annunziata datato 6 dicembre 1624, nel Codice Diplomatico Materano. Cfr. G. Fortunato, *Badie Feudi e Baroni della valle di Vitalba*, a cura di T. Pedio, Manduria, 1968, III, p. 435. Dal Regesto del Codice Diplomatico pubblicato dal Pedio è possibile dedurre la frequenza di botteghe e il loro addensarsi in particolari aree della città.

[9] Il *Codex Diplomaticus Matharanensis* raccoglie un numero cospicuo di documenti datati dal 1082 al 1794 Fatto copiare a proprie spese da G. Fortunato nel 1920, attende ancora la pubblicazione. Soltanto nel 1968 è apparso il Regesto, a cura di T. Pedio (cfr, nota precedente) e una nota di commento di R. Giura Lungo in *Archivio Storico Pugliese* (cfr. nota 20).

[10] *Ibid* III. p. 368, n. 292

[11] *Ibid*., n. 229.

[12] R. Giura Longo, *Matera, Sassi e secoli*, cit. pp. 24-25: «[...] alla fine del Cinquecento la città aveva sentito il bisogno di un'altra piazza (l'odierno Municipio Vecchio), posta all'ingresso del paese, prima della ripida salita della Cattedrale, ed in essa si svolgevano le attività agricolo-commerciali con maggiori comodità per le operazioni di carico e scarico e per il traffico in genere».

[13] E. Verricelli, *Cronica de la città di Matera nel Regno di Napoli*, 1595, ms. presso il Museo Nazionale Ridola di Matera.

[14] La visione, ad esempio, delle due valli punteggiate di lumi nella notte ha sempre colpito la fantasia o il cuore dell'osservatore: suggerendo all'Alberti l'immagine «del ciel sereno, di chiare, splendenti stelle ornato» (L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia. 1538, p. 277) o ispirando il canto di Stigliani «[...] Matera/che par d'accese faci ornata scena/a chi dal monte suo la miri la sera» (T. Stigliani, *Il Mondo Nuovo*, Roma 1628).

[15] G. B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici province*, Napoli, 1703, pp. 266-268.

[16] R. Sarra. *La Civita e i Sassi*, cit.

[17] *Ibid*... p. 23, La Cinta Materana (carta di R. Sarra). Nel disegno l'autore restituisce il tracciato delle mura collegando i ruderi superstiti: ne segnano il perimetro, muovendo dalla porta «de juso», via Duomo e via S. Nicola del Sole, dalla parte del Sasso Barisano; via Pennino, via Muro, verso il Sasso Caveoso.

[18] Sono noti i toponimi di numerosi casali dei quali sovente sussistono soltanto le chiese. Cfr. Fr. P. Volpe, *Memorie storiche profane e religiose su la città di Matera*, Napoli, 1818, pp. 25-26.

[19] Sulla eterogeneità etnica delle regioni del catepanato d'Italia, cfr. in particolare: V. Von Falkenhausen. *Untersuchungen uber die byzantinische Herrschaft in Suditalien vom 9 bis ins 17. Jahrhundert*, Wiesbaden, 1967; A. Guillou, *ltalie méridionale bvzantine ou Bvzantins en Italie méridionale?*, in - - Byzantion, t. XLIV. 1974 pp. 152-190. Per la situazione in Basilicata, v.T. Pedio, in G. Fortunato. *Badie Feudi e Baroni*, cit., III, pp. 53-56.

[20] R. Giura Longo, *La copia fortunatiana del Codice Diplomatico Materano*, in *Archivio Storico Pugliese*, 21, 1968, pp. 286-291.

[21] Cfr. T. Pedio, in G. Fortunato, *Badie Feudi e Baroni*, cit., III, p. 181.

[22] Basti ricordare il giudice Saraceno da Matera; suo figlio Giovanni, a Napoli fra il 1266 e il 1270 a completare gli studi giuridici; Pagano di Pietro, nel 1269 inquisitore in Val di Crati e Terra Giordana; Roberto da Matera, protonotario presso la Regia Curia fra il 1269 e il 1277; Filippo, Grisanto e Iacopo di Matteo Grasso, giudici a Matera nel 1270; il giudice Simone da Matera, nel 1278 inquisitore in Capitanata. Per una visione più estesa della situazione della cultura in Basilicata nel XIII secolo, si rinvia a T. Pedio, in G. Fortunato,*Badie Feudi e Baroni*, cit., III, pp. 177-184.

[23] Di recente l'argomento è stato affrontato nel corso della settimana di studi su *Federico II e l'arte del suo tempo*, svoltasi a Roma (maggio 1978) presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università.

[24] A testimoniare la pluralità di iniziativa e il fervore di opere promosse dai sovrani meridionali, valga qualche rapido cenno ai magistri saraceni, intarsiatori, carpentieri, armaioli, ferrai, cammellieri, attivi nel 1240 alle dipendenze di Federico II a Melfi (Huillard-Bréholles, *Historia Diplomatica Friderici Secundi* V, II, p. 764) o, durante gli anni di Carlo I, a Pietro di Angicourt, *protomagister operum Curiae*, impegnato con Giovanni de Toul e Riccardo da Foggia ai lavori del Castello (*Registri della Cancelleria Angioina*, XIV e XVIII. *passim*).

[25] Per la successione dei vescovi si rinvia a: F. Ughelli, *Italia sacra*, Venetiis, 1721, VII, coll. 25 e ss. *Cronologia, seu series Antistitum Matheranae sedis ante unionem et etiam postquam Matherana fuit unita cum Acheruntina, et ut fieri potuit inventi sunt Antistites Matherani ab Anno dni nostri Jesus Christi 600 usque ad annum 1080 et ex illo tempore cum Acheruntia usque ad presentem 1747, per utriusque Juris Doctorem Dominum Nicolaum Dominicum Nelli can$^{cum}$ Metropolitanae eccl. Matheranae collectis*, in Copeti, ms. presso il Museo Nazionale Ridola di Matera (fondo Gattini 3359); G. Cappelletti, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, Venezia. 1866, XX; G. Gattini, *Note storiche sulla città di Matera*, Napoli, 1882 (ristampa, Matera, 1970), Appendice; V. D'Avino, *Cenni storici sulle chiese arcivescovili, vescovili e prelatizie(nullius)del regno delle due Sicilie*, Napoli, 1848, pp. 5-6; 316-320; F. P. Volpe, *Memorie storiche profane*, cit.; F. Festa. *Notizie storiche della città di Matera*, Matera, 1875; C. Muscio, *Acerenza*, Napoli, 1957; M. Morelli, *Storia di Matera*, Matera. 1963; N. Kamp, *kirche und Monarchie im staufschen Konigreich Sizilien*, Munchen, 1975, pp. 771-779. V. anche la serie di vescovi affrescata nella sala degli

stemmi in Arcivescovado. Fama di profondo letterato e giurista godè Rinaldo, vescovo di Acerenza dal 1198 al 1200. Interessi prevalentemente teologici coltivarono i vescovi successivi.

[26] Fra il Due e il Trecento salirono sulla cattedra materana i Domenicani: *Fr. Laurentitus*, in carica nel 1270, anno di compimento della cattedrale; *Fr. Gentilis Ursinus* (1300-1303); *Landolphus* (1306-1307); *Robertus* (1308-1334). Dal 1275 al 1285 fu vescovo di Marsico Reginaldo da Piperno, discepolo di Tommaso d'Aquino; domenicano era anche Nicola da Potenza, vescovo di Gravina dal 1286 al 1291. Un francescano, Matteo da Matera, fu alla corte angioina prima di passare nel 1297 alla cattedra di Sorrento. Durante il regno angioino, grazie alla protezione del sovrano, fu consolidata l'autorità delle gerarchie ecclesiastiche e gli Ordini monastici goderono di crescenti benefici. Sono largamente noti, del resto, i legami della casa d'Angiò con gli ordini mendicanti. Cfr. a questo proposito D. Ambrasi, *La vita religiosa, in Storia diNapoli*, III, Napoli, 1969, pp. 437-573.

[27] Fr. P. Volpe, *Memorie storiche profane*, pp. 50-53. Sulla nobiltà cittadina, che espresse figure di giuristi, eruditi, ecclesiastici, danno diffuse notizie il Volpe e il Gattini. Nella ricerca sulla cattedrale confluisce un foltissimo materiale bibliografico reperito prevalentemente a Matera. Oltre le opere manoscritte, citate in più luoghi nel presente volume, raccolte nella Biblioteca del Museo Ridola, e le storie e cronache materane di Volpe, Festa, Gattini, Racioppi, Ridola ecc. sono risultati utili i seguenti contributi: C. De Giorgi, *I monumenti di Matera*, in Arte e Storia. IX, 1890, pp. 169-170; B. Cappelli. *Le chiese rupestri del materano*, in Arch. Stor. Cal. Luc., XXVI. 1957, pp. 223-289; T. Pedio, *Per la storia del Mezzogiorno d'Italia nell'età medievale*. Matera 1968.

[28] Cfr: A. Haseloff, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unter italien*, Leipzig. 1920, dell'estesa bibliografia sull'età sveva, e le foltissime notizie reperibili nei volumi dei *Registri della Cancelleria Angioina*.

[29] L'iscrizione era ancora leggibile ai tempi del Volpe che ne riporta il testo. (Fr. P. Volpe, *Memorie storiche*, cit., p. 218). Sull'argomento si veda ancora: La Scaletta, *Le chiese rupestri di Matera*, Roma, 1966, pp. 230-233.

[30] Per un profilo della situazione della scultura medievale in Terra d'Otranto, cfr. M.S. Calò Mariani. *Sulle relazioni artistiche tra la Puglia e l'Oriente latino, in Roberto il Guiscardo e il suo tempo*, Prime giornate normanno-svevo, (Bari, maggio 1973 ). Roma, 1975, pp. 35-66.

[31] L'opera autografa di Rinaldo è il *Giudizio Universale* affrescato nella chiesa brindisina di S. Maria del Casale (M.S. Calò, *La chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi*, Fasano, 1967).

[31bis] Cfr. nota 24.

[32] Cfr. *Reg. Canc. Ang.*, XVIII, n. 759, p. 373 Dalla lettera di Re Carlo, datata da Lagopesole il 28 agosto 1278, apprendiamo che al castello di Melfi lavoravano: *24 maestri fabbricatori, 120 manipoli, 16 scarpellini di pietra. 12 tagliatori di pietra, oltre i conduttori degli animali per il trasporto del materiale; le loro paghe erano di 15 grani di oro al giorno per i maestri fabbricatori, per gli scarpellini, per i tagliatori di pietra; di grani 7 d'oro per i manipoli, di grani 15 per ogni uomo che aveva 2 asini, e di grani 11 per ogni uomo con un solo asino. La quale moneta era tutto di peso generale*. Ricordiamo che un augustale corrispondeva a 1/4 di un'oncia; un'oncia a 30 tari; un tari a 20 grana.

[33] Sulla figura dell'architetto e dello scultore in ambito svevo-angioino, nel regno meridionale, cfr. M.S.Calò Mariani, *Ancora sulla scultura sveva in Puglia e in Lucania. Appunti sulla figura dell'architetto e dello scultore*, in Atti delle Terze Giornate Federiciane, (Oria, ottobre 1974), Bari, s.d.pp. 155-195. Una qualche sicurezza economica riuscirono tuttavia a conquistare anche altre categorie di artigiani urbani: nei codici diplomatici ci s'imbatte sovente in *magistri* che sono proprietari di case o botteghe o terreni e che firmano fra i *testes licterati*.

[33bis] Per la ferma opposizione dei normanni e degli svevi alla costituzione di libere associazioni di commercianti e di artigiani (basti ricordare l'*Edictum contra communia civiumet societates artificium* di Federico II del 1231-32), «costoro sidovettero limitare a formare delle confraternite che potevanosoltanto celatamente esercitare funzioni di mutua protezionenel campo economico» (P.S. Leicht. *Operai, artigiani, agricoltori in Italia dal sec. IV al XVI*, Milano, 1959, pp. 52-53). La costituzione federiciana *Magistros mechanicarum artium* (1231) parla di artigiani non associati, sottoposti ad un rigoroso controllo statale, rappresentato da funzionari eletti dai Baiuli (due per ogni terra) per riferire le eventuali frodi alla Curia Regia. Con il privilegio del 1347 Giovanna I, revocando le precedenti disposizioni, concede alle arti di eleggere quattro membri a presiederle. Le corporazioni conquistano così anche nell'Italia meridionale una più larga autonomia e formulano una serie di statuti. (Cfr. G.M. Monti, *Le corporazioni nell'Evoantico e nell'Alto Medioevo,* Bari, 1934; Id., *Le corporazioni delRegno di Sicilia prima del 1374, in Annali del seminario giuridicoeconomico, della* R. *Università di Bari,* VIII. 1935; R. Caggese, *Roberto d'Angio e i suoi tempi*, Firenze 1922.

[34] T. Pedio, in G. Fortunato. *Badie Feudi e Baroni* cit. III, p. 381.

[35] *Ibid*. p. 375 e p. 377.

[36] G. Gattini, *Note storiche*, cit. p. 87.

[37] Cfr. R. Giura Longo *I beni ecclesiastici nella vita economica di Matera*, Matera, 1961, p.30.

[38] G. Rotondo, *Il soffitto della Basilica di S. Nicola*, in *Japigia*, 1937, pp. 449-454. Altri nomi di *magistri lignaminis* materani: Donato Calcolla, A. Calcolla, G. Torricella, G. Morelli, Fr. Scasciamacchia (lo stesso chiamato a Bari), si ricavano dal «Registro dei Benefattori» datato 1596-1647 e dal «Registro dell'eredità

del Canonico Silvaggi» datato 19 nov. 1679, nell'Archivio Metropolitano di Matera. (Cfr. P. Manicone, *Sulla cultura lignea del materano tra XVI e XVIII secolo*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1972-'73).

[39] R. Giura Longo, *I beni Ecclesiastici*, cit., pp. 27-28.

[40] Secondo l'Ughelli (*Italia sacra*, cit., VII, col. 27) nel 1080.

[41] Lupus Protospatarius Barensis, *Rerum in regno Neapolitano gestarum breve chronicon o Annales* (855 - 1102) M.G.H., SS. V, ed. G.H.Pertz, pp.52-63; H.W. Schulz, *Denkomaler del Kunst des Mittelalters in Unteritalien,* Dresden, 1860, I, p. 336. Notizie ed iscrizioni sono riportate senza varianti dai cronisti locali.

[42] A. Copeti, ms. di proprietà del dott. D. Passarelli, pazientemente trascritto dal dott. Mauro Padula e dalla signora Camilla Motta. Ringrazio entrambi cordialmente per la liberalità con cui mi hanno fornito questa ed altre notizie. Cfr. anche *Descrizione della città di Matera della sua origine e denominazione, dei fatti in essa accaduti, dei suoi cittadini e delle sue chiese e monasteri sì antichi che moderni, e della loro descrizione raccolta dal dott. D. Nicolò Nelli, can.codella chiesa metropolitana di essa città raccolti da vari autori, e da diversi manoscritti antichi con molta fatica e dal sud.o posta in opera sino all'anno 1751.* Ms. presso il Museo Nazionale Ridola di Matera (fondo Gattini 291).

[43] Cfr. G. de Blasiis, *Cronologia della città di Matera*, ms.

[44] Cfr. N.D. Nelli, *Cronologia seu series Antistitum*, cit., c. 16 rv; ID., *Descrizione della città di Matera*, cit., c. 87 r. Nel brano citato è un interessante indizio della valutazione che nel Settecento si faceva della cattedrale come opera gotica: «alla Francese composta» riecheggia infatti *l'opus francigenum*.

[45] Fra gli altri si veda sull'argomento: F.P. Volpe, *Memorie storiche*, cit., pp. 190-193.

[46] G. Gattini. *La Cattedrale illustrata*, Matera, 1913, p. 39.

[47] T. Pedio, in G. Fortunato, *Badie Feudi e Baroni*, cit., III, n. 240.

[48] R. Sarra, *La Civita e i Sassi* cit.

[49] Bartolomeo Prignano, napoletano fu arcivescovo di Matera dal 1363 al 1377 (cfr. G. Gattini, *Note storiche*, cit., pp. 230-231).

[50] Cfr. la lapide commemorativa collocata a destra della porta maggiore in Cattedrale.

[51] Le serie di vescovi a partire dal Nelli fatte cominciare dal 600, si fondano per lunghi periodi su testimonianze non autentiche. Stando alle prove certe, la diocesi di Matera è ricordata come suffraganea di Otranto alla fine del IX secolo e all'inizio del 1200 collegata da Innocenzo III alla diocesi di Acerenza. Cfr. ancora una volta F. Ughelli (*Italia sacra*, cit., VII, col. 37). V. anche T. Pedio, in G. Fortunato, *Badie Feudi e Baroni*, cit., III, pp. 33-37.

[52] Fra tutti cfr. Fr. P. Volpe, *Memorie storiche*, cit., pp. 189-193.

[53] G. Cappelletti, *Le chiese d'Italia*, cit., XX, p. 441.

[54] Cfr. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 693, nota 2. Un documento del 1233 parla dell'insediamento di un tal Melo Spano come procuratore dei beni del monastero e della chiesa in costruzione.

[55] N.D. Nelli, *Descrizione della città di Matera*, cit., c. 87 v. 88 r.

[56] Sulla frequente adozione negli edifici medievali dei principi dell'ottica, cfr. fra gli altri: L. Crema, *Accorgimenti estetici nelle chiese medievali italiane*, in *Critica d'arte*, II, 1937, pp. 66-76. Dei numerosi contributi di Goodyear sull'argomento, citiamo quello dedicato a Troia: W.H. Goodyear, *The Cathedral of Troia*, in *Architectural Record*, VII, 1898-99, p. 279 ss.

[57] Cfr. G. Gattini, *Note storiche*, cit.

[58] R. Giura Longo, *La copia fortunatiana del Codice* cit. 289.

[59] Ne riportiamo il testo: *Post ubi iam lapsis hic ipsa morata tot annis/Sculpta maagisterio tecta Maria tibi/Curavit fieri nullus mi Virgo Joannes/Petrus quem dextra deprecor hoste tegas*. Il busto sovrastante rappresenta Mons. Del Ryos.

[60] Cfr. G. Gattini. *La Cattedrale illustrata*, cit., p. 54.

[61] D. Venusio, *Cronaca di Matera,* ms.; G. Gattini. *Note storiche,* cit., p. 250.

[62] R. Giura Longo, *Clero e borghesia nella campagna meridionale,* Matera, 1967.

[63] G. Gattini. *Note storiche,* cit., pp. 252-253.

[64] Cfr. *Il Centro storico di Matera,* fasc. 1, a cura del Gruppo di studio per l'inventario del patrimonio storico-artistico-urbanistico della provincia di Matera, Matera, 1973, pp. 4-11.

[65] Nella seconda metà del Seicento si operò il rifacimento, ad esempio, di S. Eligio e di S. Francesco d'Assisi.

[66] N. D. Nelli. *Cronologia seu series Antistitum,* cit., c. 52.

[67] L'iscrizione parla a proposito dell'intervento di Mons. Brancaccio, di «restituzione»: Sanctum templum tuum domine/mirabile in aequitate/Antonius Maria Brancatius/ Archiepiscopus matheranus/Pia munificentia reddidit/an. dom. MDCCXVIII.

[68] N.D. Nelli, *Cronologia seu series Antistitum* cit., c. 56, r, v. In un'aggiunta al ms. di de Blasiis (a c. 363 r) contenente un brano di una per ora non identificata s. visita, è notizia della decisione di mutare la collocazione del coro ligneo che ingombrava per un terzo la navata centrale, ampliando a est la chiesa (sul problema dell'identità del vescovo che promosse l'iniziativa si rinvia a C. Guglielmi Faldi) e, fatto per noi di notevole interesse, della partecipazione diretta della Università all'impresa: *idque permittimus fieri a magnifica Universitatehuius civitatis, quae do sua munificentia, et pietate obtulit se,suis sumptibus, curaturam hoc opus.*

[69] Nell'Archivio capitolare della Cattedrale (scaff. 1, palch. 4, sez. A) si conserva un *Libro del restauro della Chiesaed Indoratura,* con dati relativi a dorature, ridipinture, lavori in stucco eseguiti a partire dal 1861, ed altri fascicoli con notizie su lavori svolti fino agli anni ottanta (scaff. 1, palch. 2, sez. C, fase. 185; scaff. III, palch. 7, tiretto B. n. 1). Ringrazio l'amica Carla Guglielmi Faldi che mi ha fornito questi e altri dati.

[70] Ringrazio 1'arch. Corrado Bucci Morichi, Soprintendente per i Beni Ambientali e Architettonici della Basilicata, per la cortesia e la disponibilità con cui ha favorito le mie ricerche. Dalle carte conservate presso la Soprintendenza di Potenza è possibile risalire a tutte le fasi della contrastata costruzione del Seminario.

[71] Cfr. le carte conservate nell'Archivio di Potenza.

[72] *Ibid.*

[73] *Ibid.*

[74] Cfr, la relazione del *Progetto per i lavori di restauro conservativo della cattedrale di Matera,*redatto dall'ing. PiergiorgioCorazza, Matera 1971-1973. All'ing. Corazza rinnovo il miograzie cordiale per la ricchezza del materiale di studio messoa mia disposizione e per avermi consentito la pubblicazionedella pianta della Cattedrale qui riprodotta a fig. 8.

[75] Cfr. G. Gattini, *La Cattedrale illustrata.* cit.

[76] Con la collaborazione della Soprintendenza di Potenza ci sarà consentito di verificare non soltanto il tracciato dell'antico coro ma anche la situazione delle strutture al disotto dell'attuale pavimento, alla ricerca di eventuali preesistenze. La chiesa si eleva su uno zoccolo cui corrisponde una sortadi intercapedine in muratura. Da informazioni indirette e frammentarie raccolte *in loco* risulterebbe che al di sotto del corpo longitudinale si sviluppa un sistema di «volticelle» non meglio definite. (Notizia riferimenti dalla gentilissima signora Motta Padula). Si potrebbe pensare a un «soccorpo», praticabile, come èverificabile in più casi in Puglia: si pensi alle cattedrali di Bari,di Trani e di Bisceglie.

[77] N. D. Nelli, *seu series Antistitum,* cit., c. 33 v.

[78] Sull'architrave della porta si legge la data 1559 cui contrastala ricorrente datazione al 1597. La *Cronaca* del Nelli forse spiega l'equivoco in cui moltisono caduti. A c. 94 v. si legge: «La sudeta chiesa ha una sacrestia molto grande, vaga, e bella fatta con lamia, dove vi sta fatto un armadio all'intorno dellamedesima con diversi stipi,fatto sin dall'anno 1597, come si ha dalle conclusioni capitolari sotto il 30 9mbre al fogl. 245 [...]».

[79] Cfr. D. Ridola, *Le origini di Matera,* in *Luce di* amore, (ricordo dell'inaugurazione del nuovo seminario), Matera, 1906.

[80] Non appare chiaro perché il Gattini intenda il corocome un ambiente annesso e non pertinente alla chiesa diS. Eustachio (cfr. il citato disegno).

[81] Fra i tanti scrittori, che, senza varianti, riportano notizie della chiesa ipogeica, cfr. P. A. Ridola, Memoria *genealogico-istorica della Famiglia Gattini da Matera,* Napoli, 1877, pp. 10-11; G. Gattini, *Note storiche,* cit., pp. 199-200; Id., *La Cattedrale illustrata,* cit., pp. 42-43, M. Morelli, *Storia di Matera,* cit., p. 117.

[82] Il disegno su un foglietto erratico, mi è stato fornito infotocopia dal dr. Mauro Padula.

[83] Si auspica un intervento della Soprintendenza di Potenzaper riportare alla luce il monumento.

[84] G. Gattini, *La Cattedrale illustrata.* cit., p. 43.

[85] *Ibid.*, p. 48.

[86] *Ibid*.

[87] Cfr. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale,* cit.,pp. 635-636; P. Toesca, *Il medioevo,* Torino, 1927, p. 687; C. A. Willemsen, *Puglia, Terra dei Normanni e degli Svevi,* Bari, 1959, p. 31.

[88] L'ipotesi, emersa durante una conversazione con il prof. H. Belting e il dott. U. Schneider, richiede un'approfondita verifica.

[89] L'attuale parete di facciata conserva parti federiciane (gli elefanti stilofori), la ritessitura angioina delle parti ornamentali(portale, rosone, finestra) e l'aggiunta settecentesca.

[90] La rigogliosa vegetazione che le adorna (sul lato sud) è resa col nitido intaglio notato nei portali.

[91] Cfr. in particolare G. Gattini, *La Cattedrale illustrata,* cit., pp. 44-46.

[92] N. D. Nelli, *Cronologia seu series Antistitiuum,* cit., c. 33 v. Cfr. anche G. Gattini, *La Cattedrale illustrata.* cit., p. 57.

[93] Cfr. Terra mia. Enciclopedia illustrata della Terra D'Otranto antica e moderna, diretta da T. Pellegrino, vol. I. *Dell'Abbadia di S. Maria di Cerrate,*Lecce; L. G. De Simone, *Note Japygo-Messapiche,*Torino, 1877.

[94] Cfr. G. Gattini, *Note storiche,* cit., pp. 236-237.

[95] N. D. Nelli *Cronologia seu series Antistitum,* cit., c. 54 r.

[96] Cfr. D.C. Vesuvio, *Cronaca di Matera,*1711, ms. pressoil Museo Nazionale Ridola di Matera, c. 25 r.

[97] G. Gattini, *La Cattedrale illustrata.* cit.

[98] D. Appio. *Chronologia historica della città di Matera,* 1701, ms. presso il Museo Nazionale Ridola di Matera, c. 84 r. Vi è ricordato un Pietro de Quercis, nobile materano, sepolto nella cattedrale il 13 dicembre 1513 come «ne appariva nota fatta a punta di scarpello *nel muro della Chiesa Metropolitana sopra la figura di S. Sebastiano, ch'era vicino l'altare antico della Pietà,* da me più volte vista e letta».

[99] Cfr. lettera del Direttore del Museo Ridola al Soprintendente per le Antichità e 1'Arte del Bruzio e della Lucania, datata 7 aprile 1938, con allegato il disegno (nell'archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e architettonici della Basilicata).

[100] Un esame più esteso e in buone condizioni di luce potrà risolvere molti quesiti per ora aperti.

[101] N. D. Nelli, *Descrizione della città di Matera,* cit. c. 90 r.

[102] Cfr. in particolare i rapporti di Matera con i principi di Taranto.

[103] P. Panciroli, *Raccolta di motivi decorativi appartenenti alla distrutta travatura della cattedrale di Nardò,* ms. s.d. presso la Bibl. Dell'Ist. Nazionale d'Archeologia e di Storia dell'Arte, Roma.

[104] Cfr. F. Bologna, *Il soffitto della sala magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo,* Palermo, 1975, pp. 127-128.

[105] Cfr. M. S. Calò, *La chiesa del S. Sepolcro di Barletta. La decorazione scultorea,* in Rivista Storica del mezzogiorno, III, 1968, pp. 3-31.

[106] A. Sandre, *Storia del costume,* vol. I. *Dalla preistoria al Rinascimento,* Torino, 1973; A. Blach-M. Garland, *Storia dell'abbigliamento,* Novara, 1974.

[107] Cfr. N. Cappelli, *Aspetti e problemi dell'arte medioevale in Basilicata,* in *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania,* XXXI, 1962, p. 295, fig. 3.

[108] G. Morsch, *Die Kapitelle der Kathedrale von Matera, in Romisches Jahrbuch fur Kunstgeschichte,* 13, 1971, pp. 7-28.

[109] M. S. Calò Mariani, *Aspetti della scultura sveva in Puglia e in Lucania,* in Atti delle seconde Giornate Federiciane, (Oria, ottobre 1971), Bari s.d., pp. 151-184; id., *Sulle relazioni artistiche,* cit.

[110] Cfr. G. Morsch. *Die Kapitelle der Kathedrale,* cit., fig. 13.

[111] Basti pensare al materiale raccolto nel Museo Ridola.

[112] V. riferimento in Morsch e Calò.

[113] Della ricca bibliografia sull'argomento cfr. in particolare:F. Bologna. *I pittori alla corte angioina di Napoli* - 1266-1414, Roma. 1969, p. 36; C. Guglielmi Faldi, *Il duomo di Ravello,* Roma, s.d. (1974).

[114] M. Rotili, *Il «cavaliere»* di *Benevento,* in Atti delCongr. Int. su Dante e l'Italia meridionale (1965), Firenze, 1966, pp. 163-168; W. R. Valentiner, *An Italian Portrait statue of the Hohenstaufen period,* in *The Art Quarterly,* I, 1955, pp. 11-26.

[115] Cf r. M. S. Calò Mariani, *Ancora sulla scultura sveva,* cit.

[116] Si veda la straordinaria «testa fogliata» che funge da chiave di volta in una delle sale a pianterreno di Castel del Monte - in linea con le coeve manifestazioni del gotico d'oltralpe(dal disegno di Villard de Honnecourt alla testa scolpita del duomo di Bamberg) - o i capitelli troiani con teste angolariemergenti dal fogliame. Vedi F. Bologna, *I pittori alla corte angioina,* cit., M. S. Calò Mariani, *Aspetti della scultura sveva,* cit.

[117] Cfr. C. Guglielmi Faldi, *il duomo di Ravello,* cit.

[118] G. Morsch, *Die Kapitelle der Kathedrale,* cit., p. 26.

[119] J. Vallery-Radot, *Note sur les chapelles hautes dédiées a Saint Michel,* in *Bulletin Monumental,* LXXXVIII, 1929, pp. 453-478; in particolare p. 456 e p. 478.

[119bis] Cfr. E. Miranda, *Motivi decorativi del rosone della cattedrale di Matera,* in *Archivio Storico Province Napoletane,* VII-VIII, 1968-69, pp. 197-202.

[120] Cfr. E. Kitzinger, *World Map and Fortune's Wheel: a nuedieval Mosaic Floor in Turin.* Procedings of the Amencan Philosophical Society, vol. 117, n. 5, october 1973, pp. 344-373,figg. 13-14. Sull'iconografia della «ruota della Fortuna», cfr. almeno: V. Beyer, *Rosaces et roues de Fortune à la fin de l'art roman etau début de l'art gothique, in Zeitschrift fur Schweizerische Archaologie und Kunstgeschichte,* XXII, 1962, pp. 34-43; e sui contenuti simbolici, cfr. A.A. Barb, *The Round Table and the Holy Grail,* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XIX, 1966, pp. 40-67; H. J. Dow, *The Rose-Window,* ibid, XX, 1957, pp. 248-297.

Ringrazio la prof. Ursula Nilgen che mi ha confermato l'interpretazione delle figure intorno ai rosoni materani come «atlanti».

[121] Si rinvia a un nostro precedente lavoro: M.S. Calò Mariani, *Ancora sulla scultura sveva*, cit.

[122] G. Duby, *L'Europe des cathedrales* 1140-1280, Genève, 1966, p. 105

[123] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, cit. W. Kronig, *La Francia e l'architettura romanica nell'Italia meridionale, in Napoli Nobilissima*, I, 1962, pp. 203-215.

[124] R. Wagner-Rieger. *Die italienische Baukunst zu Beginnder Gotik,* Graz-Koln, 1957, M. De Vita, *La chiesa di S. GiovanniBattista a Matera, in Bollettino d'Arte*, XXXIII, 1948, pp. 320-329. Si veda anche: L. De Fraia, *Il nostro bel S. Giovanni*, Matera,1926.

[125] H. W. Schulz, Denkmaler der Kunst, cit. E. Bertaux,*L'art dans l'Italie méridionale*, cit. P. Toesca, *Il Medioevo*, cit.

[126] G. Morsch, *Die Kapitelle der Kathedrale*, cit.

[127] Per il portale di Pisticci cfr. A. Prandi, *L'arte in Basilicata*, Milano, 1964, tav. CXXX.

[127bis] F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit., figg. 68-69.

[128] B. Sciarra, *Affreschi nella chiesa di S. Anna a Brindisi in Napoli Nobilissima*, IX, fasc. III, maggio-agosto 1970, pp. 101-103.

[129] Cfr. G. Gattini, *Note storiche*, cit., p. 197.

[129bis] Gli esempi più significativi sono costituiti dalla citata chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi e dalla chiesa dell'Assunta presso Castellaneta.

[130] Cfr. opere citate del Bologna e di M. S. Calò Mariani per la scultura federiciana.

[131] Nella produzione figurativa medievale in area pugliese non mancano le rappresentazioni dei mestieri.

[132] Cfr. La Scaletta, *Le chiese rupestri*, cit.

[133] Cfr. nota 56.

[134] Sussiste un ambiente con volta a crociera costolonata, chiuso all'esterno da pareti ritmate da archi su lesene, conportale murato trilobato.

[135] Cfr. A. Prandi. *Arte*, in AA.VV., *Basilicata*, Milano, 1964,p. 179. V. Anche A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967, vol. I, p. 340.

[136] Sulla decorazione dell'esterno e sull'arredo interno della Cattedrale in quel periodo v., più indietro in questo stesso volume, le pagine di M. Stella Calò Mariani.

[137] Sull'accresciuto arricchimento del Capitolo, e sull'emergere di varie importanti famiglie proprio nel periodo rinascimentale, che qui ora ci interessa, v. R. Giura Longo, *Matera. Sassi e secoli*, Matera 1966, pp. 20 s. e p. 26.

[138] Appunto l'enorme varietà di opere, e conseguentemente di tecniche e di modi del linguaggio, che il periodo da trattare presenta, non hanno permesso, per ognuna di esse, e in tempi brevi, quell'approfondimento specialistico che pur sarebbe sommamente auspicabile. Valga quindi quanto qui si cercherà di dire come una premessa, una preliminare presentazione delle testimonianze che il Quattro e il Cinquecento, oltre ad alcuni arredi anche precedenti nel tempo, hanno lasciato nella Cattedrale materana.

[139] Il fatto che la nostra trattazione si arresti alla fine del Cinquecento ha precise motivazioni di organicità delle quali rende ragione qui M. S. Calò Mariani proprio in apertura di discorso. Il che non toglie che si sia preso atto di quanto in Cattedrale è avvenuto nei secoli successivi, per auspicare, secondo una moderna e logica visione dei fatti artistici, che mai abbiano ad accadere per Matera quelle inconsulte vicende «restitutive» (si pensi, a mo' d'esempio, tra i casi ahimé tanto numerosi, a quel che è accaduto in anni recenti in Abruzzo o a quel che va tuttora accadendo sulla costiera amalfitana) che da un lato non riescono a rintracciare la «facies» originaria di un monumento, dall'altra lo privano di uno o più capitoli, quali che essi siano qualitativamente, della sua storia.

[140] In occasione della preparazione del presente lavoro si è potuto reperire l'originale di questo istrumento nell'Archivio di Stato di Matera, ubicazione non indicata dai testi moderni che pur citano il rogito e il notaio, evidentemente o riprendendo da vari testi antichi che lo riportano in gran parte, o non citando, appunto, la moderna collocazione: è questo il caso di G. Gattini, *La Cattedrale illustrata,* Matera 1913, dove un breve passo dell'atto è riportato a p. 59, nota 38. E certamente alla data di quella pubblicazione l'atto doveva già trovarsi in Archivio di Stato. Tra gli antichi scrittori che si occupano della questione, riportando gran parte dell'atto notarile, o almeno citandolo, ricordiamo innanzi tutto l'Arciprete D. Giovan Francesco de 5 Blasiis, *Apologia, ò risposta Antiapologetica al Discorso Apologetico di Scipione Errico, per la Metropoli Acherontina, contra del Cavaliere fra Tomaso Stigliani, fatta dal Dott. re Gio. Franc.o de Blasiis, Protomot.rio Ap.co, Arciprete della Metrop.na Chiesa della Città di Matera, in defensione dell'istessa Metropoli di Matera, e della medesima Città di Matera, sua Patria, nell'anno 1646, con un titolo più breve sulla carta che precede, Notizie della città di Matera e d. causa di Acerenza, cui è interpolato, con evidente altra grafia, «ricavate da me D. Carmenio Copeti nel 1712»* (ms. nella Biblioteca del Museo Nazionale D. Ridola, Matera, fondo Gattini n. 293, inv. di Bibl. n. 3350). Il brano relativo all'atto notarile in questione, nonché la trascrizione di parte di esso sono a cc. 81 r. e v. Segue, nel racconto della delibera e relativa vendita e nella trascrizione dell'iscrizione incisa sul coro in cornu *Epistolae*, lo scritto

di D. Domenico Nicolò Nelli, dottore utriusque juris, *Descrizione della città di Matera della sua origine e denominazione, dei fatti in essa accaduti, dei suoi cittadini e delle sue chiese e monasteri sì antichi che moderni, e della loro descrizione raccolta dal Dr. D. Nicolò Domenico Nelli can.co della chiesa metropolitana di essa città da varij autori, e da diversi manoscritti antichi con molta fatica e dal sud.o posta in opera sino all'anno 1751.* (ms.6 Museo Nazionale Ridola, fondo Gattini n. 291, inv Bibl. n. 3348). Al coro e al relativo istrumento ha occasione di far cenno, in questo stesso volume. M. S. Calò Mariani a proposito dell'orgoglio dei cittadini per la loro Cattedrale o parlando dei lavori nel presbiterio. Desidero esprimere qui uno speciale, sentito ringraziamento alla Dott. Anna Maria Corbo, Soprintendente-Direttrice dell'Archivio di Stato di Viterbo, la quale con rara disponibilità ed estrema cortesia ha fatto per me la lettura del documento quattrocentesco.

[141] Citiamo, a mo' d'esempio, tra i tanti: de Blasiis, *Apologia* cit., c. 81v.; D. N. Nelli, *Descrizione* cit., c. 94r; F. P. Volpe, *Memorie storiche profane e religiose su la città di Matera*, Napoli 1818, p. 197; G. Gattini (conte), *Note storiche sulla città di Matera*, Napoli 1882 (ristampa anastatica a cura dell'Amministrazione Provinciale di Matera, 1970), p. 193; scheda, senza firma, per l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti dell'Italia meridionale, nella parte II della schedatura, 1908 (conservata presso la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Basilicata, Potenza). Il coro ligneo è poi semplicemente citato, tutt'al più con il nome del Tantino e la data, ma senza alcun commento, o al massimo con qualche rapida aggettivazione elogiativa da: [C. Malpica], La *Basilicata. Impressioni di Cesare Malpica*, Napoli 1847, p. 127 (cita l'opera come medioevale); P. A Ridola, *Descrizione storico-artistica della città di Matera, estratto da Il Regno delle Due Sicilie descritto e illustrato*, VI, 4°, Napoli 1857, p. 107; F. Festa, *Notizie storiche della città di Matera ordinate ed annotate*, Matera 1875, p. 106; C. De Giorgi, *Monumenti di Matera* (lettera al Cav. G. Carocci [del 15 agosto 1890], in Arte e Storia, IX, 22-23, 30 agosto -10 settembre 1890, pp. 169 s.; Lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica, in data 12 dicembre 1901., al Direttore dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti dell'Italia meridionale (conservata presso l'attuale Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Basilicata, Potenza): reputa il lavoro «molto di pregio» e lo fa risalire all'età di costruzione della chiesa (!); n.f., La Cattedrale, in Luce d'Amore (numero unico a ricordo della inaugurazione del nuovo Seminario), Roma 1906, p. 15; D. Ridola (probabilmente si tratta di lui, che fu Senatore del Regno dal 1913, essendo questa una serie di appunti su fogli intestati «Camera dei Deputati», conservati nella Biblioteca del Museo Naz. Ridala) doc. 9: *Matera. Cattedrale e altre chiese*, 1913 o segg., p. 219; G. Algranati, *Basilicata e Calabria*, Torino 1929, p. 147; C. Valente, *Guida artistica e turistica della Basilicata*, Potenza-Matera 1932, p. 109; d. F. D'Ercole, *La Parrocchia Cattedrale, ne L'archidiocesi di Matera, nel solenne ingresso del primo Arcivescovo S. E. Mons. Giacomo Palombella - Panorama storico*, Matera 1954, p. 61; L. Ranieri. Basilicata (Le Regioni d'Italia, vol. XV), Torino 1961, p. 353; M. Morelli, Matera la sua Archidiocesi e la *Basilica Metropolitana*, in *La Basilica Metropolitana* di S. Maria della Bruna, numero unico a cura del Sac. Franco Conese. Matera 1962. p. 45; M. Zampino, Chiese rupestri, in Tuttitalia, Puglie-Basilicata, Firenze 1965, p. 424; M. Petrarulo, Viaggio nel paese dei Lucani, .Roma 1966, p. 64; M. Rotili. L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli, Napoli 1972, p. 171; E. Contillo, Matera. Guida turistica, 1975, pp. 47s.

[142] Di «ottimi intagliatori materani» nel Seicento, anche se attivi altrove, parla, ad esempio, R. Giura Longo, op.cit.,p. 37; materani, o residenti a Matera, gli intagliatori del soffitto della Basilica di S. Nicola di Bari, anch'essi nel XVII secolo: v. G. Rotondo, Il *soffitto della basilica di S. Nicola, in Japigia, VIII*, 9 1937, pp. 449-454 (articolo citato anche da M. S. Calò, qui alla nota 38).

[143] Non si sa di chi sia questa S. Visita, in quanto ilbrano riguardante il coro è trascritto - con grafia diversa anche da quella del Copeti, ed è logico, poiché, come si è visto, nel titolo quello scrittore dichiara di aver «ricavate» le notizie del de Blasiis nel 1712, quindi parecchi anni prima – in uno dei fogli aggiunti materialmente al ms. del de Blasiis, a c. 363 r, senza però il nome del Vescovo che potremmo supporre essere stato Mons. Positano che reggeva la cattedra materana appunto nel 1729 (per questa questione v. però anche alla nota seguente).

[144] D. N. Nelli, *Descrizione* cit., c. 88 v. parla della volontà di questo ampliamento come dell'Arcivescovo Mariconda, rinviando anche alla sua «scrittura», alla voce su questo Presule, nella sua precedente opera: Cronologia, *seu Series Antistitum Matheranae sedis ante unionem et etiam postquam Matherana fuit unita cum Acheruntina, et ut fieri potuit inventi sunt Antistites Matherani ab Anno Dni nostri Jesu Christi 600 usque ad annum 1080 et ex illo tempore cum Acheruntia usque ad presentem 10 1747, per utriusque Juris Doctorem Dominum Nicolaum Dominicum Nelli ca.cum Metropolitanae eccl. Matherane collectis* (ms., trascritto dal Copeti, al Museo Naz. Ridola, fondo Gattini, 3359) nella quale parla della cessione di una parte dell'atrio dell'Episcopio da parte appunto dell'Arcivescovo Mariconda per l'ampliamento del coro. Solo che il Mariconda sale sulla cattedra di Matera nel 1730 e i lavori, come dice l'epigrafe, già citata, murata nel coro, iniziano un anno prima. Quel che non si capisce quindi chiaramente è come poter conciliare una delibera da cui risultano lavori nel 1729 (come appunto dalla epigrafe) e una elezione all'Arcivescovado nel 1730. Né è da pensare a delibere - anche se M. Morelli, *Storia di Matera.* Matera 1963, a p. 159 dichiari che «nel 1737 si sentì il bisogno di slargare il presbiterio ingombro del coro quattrocentesco del Tantino» - prese nel 1737 che è l'anno del crollo di strutture murarie ovviamente già costruite, e soprattutto, poi, nel febbraio proprio del '37 il Mariconda muore a Napoli dove era da qualche mese. Quindi si dovrebbe pensare, come detto alla nota precedente, che la delibera sia del predecessore, Arcivescovo Positano. Ma resta appunto il fatto del Nelli, che nella *Descrizione* parla con sicurezza del Mariconda, rimandando anche a se stesso nella 11 *Series*. A meno di

non risolvere così: il Positano delibera e intende dare la parte del palazzo e 1'*hortulus*, ma poi passa alla Diocesi di Salerno ed è allora l'Arcivescovo Mariconda a donare quanto serve, e forse a lavori già iniziati.

[145] Apprendiamo questi importanti fatti dal volume di R. Jurlaro, *Il Coro della Cattedrale di Brindis*, con sottotitolo: *La scultura figurativa in legno dei secoli XVI e XVII in Puglia* (a cura dei Lions Club di Brindisi), Fasano di Puglia, 1969, pp. 11. Lo Jurlaro aggiunge (p. 12) che la conseguente idea di spostare i cori lignei nel presbiterio delle chiese si deve al domenicano Ambrogio Salvio che la attuò nella chiesa di S. Pietro Martire a Napoli. Lo Jurlaro ci dà poi, a p. 17, altra interessante notizia circa la denominazione «alla romana» dei cori così ubicati, derivata dal ricordo dell'aspetto delle antiche basiliche forensi, e a p. 18 ricorda proprio il coro materano che ha resistito abbastanza bene allo spostamento.

[146] Per l'insieme del coro, v. la riproduzione fotografica n. 4230 della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Basilicata, conservata in Archivio Capitolare assieme a quelle delle altre opere della Cattedrale. Colgo l'occasione per ringraziare 12 sentitamente l'Archivista del Capitolo Metropolitano D. Biagio Plasmati per la sua disponibilità, con il sacrificio anche di alcuni giorni delle sue vacanze, durante le mie ricerche, anche se purtroppo limitate nel tempo appunto causa il periodo feriale e causa il non ancora del tutto completato riordinamento dell'Archivio. Ringrazio anche vivamente D. Egidio Casarola, Archivista Diocesano, che con eguale generosità e sacrificio di tempo è stato prodigo di informazioni e ha permesso la consultazione della S. Visita di Mons. Saraceno, della quale si avrà occasione di parlare più di una volta, utile com'è per tanti argomenti relativi a questo studio. Anche l'Archivio Diocesano è in via di riordinamento: i due Archivi, una volta sistemati, costituiranno senz'altro una preziosa miniera per qualsiasi ricerca sulla Cattedrale.

[147] Su questa gerarchia, sul numero dei canonici nel coro, che l'Arcivescovo de Rubeis (1606-1610) fissò a 33, e sulle tre «Dignità» v. F. P. Volpe, *Cenno storico della Chiesa Metroplolitana di Matera*, estratto dalla *Enciclopedia dell'Ecclesiastico*, tomo IV, pp. 676-680, Napoli 1847, p. 15.

[148] Ognuno degli stalli superiori misura, in tutta la 13 sua altezza, m. 1,82; la profondità del sedile è di cm. 31, mentre la larghezza e altezza dal sedile in su sono rispettivamente di cm. 67 e cm. 61. I rombi che adornano il centro dei dorsali sono variamente di cm. 24x24 o 26x26. I sedili degli stalli inferiori hanno un'altezza. con lo schienale, di cm. 84; l'altezza del sedile da terra è di cm. 45. La larghezza dello scanno è di cm. 67, la profondità di cm. 32. Le due portelle misurano: quella di destra, compresa la soprastante sfinge, m. 1, 75x0,69, e quella di sinistra, compreso il leone, m. l,67x0,69. Ringrazio, per queste pazienti misurazioni, l'amico Dott. Enzo Spera che in mille modi si è prodigato generosamente durante tutto il corso del presente lavoro.

[149] R. Jurlaro, *Antiquariato ed umanesimo nelle sculture del coro ligneo della Cattedrale di Matera*, in *Antiche civiltà lucane*, Atti del Convegno di studi di Archeologia, Storia dell'Arte e del Folklore, Oppido Lucano, 5-8 aprile 1970. Galatina 1975, pp. 189-193.

[150] Ho assunto questa informazione rivolgendomi alla Parrocchiale di quella città, dedicata all'Arcangelo Michele che, con altri Santi, ne è il patrono. Per S. Martino invece non vi è particolare tributo di culto ad 14 Ariano.

[151] «La Scaletta» AA. VV., *Le chiese rupestri di Matera,* Roma 1966, alle pp. 45, 130, 268, 302.

[152] v. B. Sciarra, *Brindisi. Museo archeologico provinciale,* Bologna 1976, fig. 99.

[153] M. Morelli, *Storia* cit., a p. 159 lamenta la consunzione di queste tarsie e il fatto che talora esse restino obliterate sotto pesanti riverniciature. Che il coro abbisognasse di riparazione si era reso conto il Capitolo, se in Archivio Capitolare troviamo, nel *Libro del ristauro della Chiesa ed indoratura* (Scaffale 1, palchetto 4, sezione A), a p. 99: «... raccomandiamo al Sig. Dicuja di consegnare al nuovo Procuratore il Bancone, e tutto ciocché fu lasciato dall'Ebbanista che doveva ristaurare il coro ... Matera, lì 30 giugno 1863; canonici Samuele Turi e Francesco Paolo Giaculli, Razionali».

[154] M. Morelli, ne *La Cattedrale di Matera* ha 700 *anni*, Matera 1970, a pp. 29 s. esalta la varietà di questi motivi ornamentali; gli fa eco M. Padula, *Guida di Matera una città antica*, Matera 1977, pp. 33s. 15

[155] art. cit., p. 191, che ricorda un Ercole in lotta con l'idra su di un sarcofago nella Galleria Borghese in Roma. Anche per i simboli degli Evangelisti l'A. pensa a monete romano-campane o a vasi corinzi o protoattici. Lo Jurlaro riproduce sia i due simboli di Marco e Luca che il Sansone alle figg., rispettivamente, 87 e 4. Per l'Ercole, potremmo, ma solo a livello di suggestione iconografica, aggiungere antiche monete, ... quale ad es. lo splendido statere argenteo di Heraclea. ora al Museo di Napoli, riprodotto a fig. 175, p. 159 nel saggio di A. Stazio, *L'archeologia nel Materano*, in AA.VV., *Basilicata,* Banca Nazionale del Lavoro, Milano 1964.

[156] v. la riproduzione nel saggio di A. Prandi, *Arte in Basilicata*, nel volume di vari autori citato alla nota precedente, alla fig. 259.

[157] v. ad esempio il dossale d'altare di Assisi (in: Ragghianti, *L'arte in Italia*, 3, fig. 838), e, con gli animali più tesi, lo sciammito lucchese ora a Londra (*ibid*., fig. 839).

[158] Riprodotti in Jurlaro, *art. cit.*, fig. 5. 16

[159] R. Jurlaro, *art. cit.*, fig. 6 (l'A. avvicina l'angelo al tipo dell'antica Nike).

[160] Il Prandi, *saggio cit.*, p. 236, che ha parole di ammirazione per il coro che vede come «autentica e rara opera d'arte», parla, per le formelle dei dorsali, di «tono gotico» che, a parte forse certi motivi floreali, ci sembra di scorger meno che non i ricordi, appunto, romanici.

[161] v. per Bari, P. Belli D'Elia *Bari. Pinacoteca Provinciale*, Bologna 1972, p. 22 n. 57, già riprodotto dalla studiosa in *Terra di Bari,* V, 4, luglio-ag. 1971, fig. 8 e *Studi bitontini,* 6, dic. 1971, fig. 7; per Lucca, v. C. L. Ragghianti, *op. cit.*, 3, fig. 196; per Matera, v., in questo stesso volume, la fig. 27.

[162] G. Bergamini, in La *miniatura in Friuli,* Catalogo della Mostra di Udine, 1972, Milano 1972, pp. 60-63 Il Bergamini riferisce anche la varietà di opinioni degli studiosi circa la zona di origine (Sicilia, Regno latino di Gerusalemme, cui egli sembra aderire).

[163] Debbo la segnalazione del Lezionario appunto all'amico Dott. Valentino Pace che ringrazio molto sentitamente. Il Pace ha reso noti i risultati dei suoi 17 studi su questo importante documento meridionale in occasione del I Congresso di Storia della Miniatura italiana, tenutosi a Cortona nello scorso mese di maggio. È in corso di stampa la relazione ivi tenuta dallo studioso dal titolo: *Un'ipotesi per la storia della produzione libraria italo-meridionale: la cosiddetta Bibbia bizantina di San Daniele del Friuli, in Atti del I Congresso di Storia della Miniatura italiana,* Cortona 1978 (appunto di imminentissima pubblicazione).

[164] v. Jurlaro, *Coro di Brindisi* cit., pp. 41s. e figg. 103-104.

[165] v. su questi argomenti: E. Bracco, *Arte dei pastori*, Matera 1961 (ristampa 1974) e, in modo specifico sui marchi da pane, E. Spera, *Il legno del caprone. Il mondo di un oggetto, vol. I, Il marchio da pane in Basilicata e nella Murgia barese*, Matera 1977, con una cospicua documentazione.

[166] A. Frangipane, *Calabria*, Ministero della Educazione Nazionale. *Inventario degli oggetti d'arte in Italia, II,* 1933, p. 181. Nel redigerne la scheda, il Frangipane dice che la Madonna è il documento più antico di tutto il Santuario. Nel trattamento delle pieghe delle vesti egli nota influssi della pittura 18 fiamminga. Ringrazio affettuosamente M. S. Calò Mariani che mi ha segnalato la presenza della Madonna a Montalto Uffugo e messo a mia disposizione l'*Inventario* dove ne aveva rinvenuta la scheda e la riproduzione fotografica.

[167] P. Borraro, *Raccordi cronologici di un umanesimo artistico in Lucania*, Tiferno grafica, 1972, p. 11 s.

[168] Non a caso, quindi, M. Morelli. *La Cattedrale ... 700 anni* cit., p. 29, definisce il coro «lavoro artigiano di altissimo pregio», concetto ribadito da M. Padula, *Guida cit.*, Matera 1977, p. 33, «opera artigianale di alto pregio», riconoscendo così all'artigianato il suo giusto valore e le sue notevoli possibilità.

[169] v. la Tesi di laurea di P. Manicone. *Sulla scultura lignea del Materano tra XVI e XVIII secolo*, Università di Bari, 1972-73.

[170] Il testo della S. Visita è conservato nell'Archivio Diocesano. Si rinnova qui un sentito ringraziamento all'Archivista D. Egidio Casarola per averlo messo a disposizione per averne agevolata, con generoso aiuto, la lettura di molti passi.

[171] *Note* cit., p. 420. Dalle ricerche fatte in Archivio di Stato tra i numerosi atti del Notaio M. Antonio Sanità all'anno 1534 ivi conservati non appare il Protocollo relativo al Presepe che pertanto è da ritenersi conservato altrove, forse ancora in uno dei due Archivi, Capitolare e Diocesano, ove il suo eventuale reperimento sarebbe cosa felicissima. Più tardi il Gattini, nel 1913, nella sua piccola monografia (*La Cattedrale* cit., p. 8 e p. 53 nota 13) aggiunge che nel Protocollo è detto che le spese del Presepe saran sostenute con fondi tratti dalla eredità di don Angelo Spinazzola. Ma neanche qui 1'A. – che riporta scrupolosamente anche i nomi degli esecutori testamentari don Leone de Mascellis, don Gabriele de Pronio e don Staso Palumbo - ci indica il luogo di conservazione del documento.

[172] *Note* cit., p. 420.

[173] L'interessante documento, scritto in volgare e che con molta esattezza di particolari parla dei locali da alienare, una bottega e un «caciolare» (deposito di formaggi) e delle opere da demolire per la trasformazione degli ambienti, e preceduto e seguito da lunghe citazioni latine, di carattere notarile. 20 Il documento è di proprietà del Dott. Mauro Padula e della consorte Camilla Motta Padula, i quali, con esemplare generosità, non solo ne hanno permesso la citazione nel presente lavoro, ma si son sobbarcati alla lettura, non agevole, del documento stesso, appunto per indicarmene il contenuto. Ad essi vadano le mie più calde e sentite espressioni di gratitudine.

[174] Tutte queste notizie ci vengono dal Gattini nel lungo capitolo (pp. 411-425) che egli dedica ai Persio nella II parte delle sue famose *Note*, intitolata *Memorie delle Famiglie Nobili estinte nella Città di Matera.* Di Antonio ed Ascanio sono anche riprodotti, nelle ultime pagine, non numerate, del volume, le incisioni con i ritratti. La tomba dei Persio si trova a suo luogo, a destra della porta d'ingresso in chiesa, e la cappella gentilizia è la prima nella navata destra.

[175] *Apologia* cit. (trascrizione Copeti). c. 80 v.

[176] *Cronaca* cit., c. 43 v.

[177] *Descrizione* cit., c. 93 v.

[178] F. Festa, *op. cit.*, pp. 105s. 21

[179] Tra gli scrittori che si limitano a nominare il Presepe, o tutt'al più ad aggettivarlo con ammirazione, citiamo, in ordine cronologico: F. P. Volpe, *Memorie* cit.. p. 73; C. Malpica, *op. cit.*, pp 126 s: «d'industre lavoro»; P. A. Ridola. *Descrizione* cit., p. 107, parla del Presepe come degno di speciale attenzione, ma si esalta poi per la stella cometa messa in trasparenza contro luce, che non è certo

l'elemento più importante!; «Don Ferrante» (G. Ceci), *Dai libri e periodici, in Napoli Nobilissima,* IX, 1900, p. 15; recensione all'articolo di L. Correra sul *Presepe a Napoli* (L'Arte. II, fasc. VIII-IX) nella quale si aggiunge un cenno al presepe nelle province e si cita questo di Matera «con pastori scolpiti in pietra e colorati»; n.f., in *Luce d'Amore* cit., pp. 14 s.; D. Ridola? (fogli Camera Deputati cit., *doc. 9* cit., p. 219; C. Valente. *Guida* cit., p. 109; d.F. D'Ercole. *La Parrocchia* ... cit., p.62; L. Ranieri. *op. cit.*, p. 353; M. Morelli, *Matera, Archidiocesi* ... cit., in F. Conese, numero unico cit., p.46: «... uno dei più cospicui capolavori dell'arte artigianale del Meridionale d'Italia»; nello stesso n° unico, 1962, il Presepe è citato nel *Breve di Papa Giovanni XXIII*, tra varie altre opere, essendo la presenza di un congruo arredo una delle condizioni per la proclamazione della chiesa a Basilica minore, di cui qui si tratta; M. Morelli, *Storia* 22 cit., p. 237; M. Zampino, art. cit., in *Tuttitalia*, p. 424; M. Padula, *Antologia materana,* Matera 1965, p. 113, rammenta la volontà Spinazzola e cita il Presepio di Altamura, del 1587, di Federico Scriba de Maioribus; M. Petrarulo, *op. cit.*, p. 64; M. Morelli, Da Greccio a Matera, in *Itinerari lucani*. Matera 1967, pp. 35-43: è un discorso letto presso il Presepe il 7 gennaio 1961, e nel quale si danno tutte le varie notizie già note. Ritiene il S. Giuseppe autoritratto di Altobello: d. F. Conese, *Annuario dell'Archidiocesi di Matera*. Matera 1968, p. 34; con commossi accenti di carattere religioso torna sul Presepe M. Morelli. la *Cattedrale* .. *700 anni* cit., pp. 30 s.; M. Rotili. *op. cit,* pp. 111 ss. (dice: Sannazaro d'Alessandro); E. Contillo. *op. cit.*, p. 49: «... nel suo genere tra le opere più considerevoli degli artisti meridionali del secolo XVI»; M. Padula, *Guida* cit., pp. 34 si loda la disposizione dell'insieme e il modellato robusto.

[180] *Op. cit.*, in AA.VV., *Basilicata* cit., p. 235. Stupisce che la didascalia alla tav. XCIII di quel volume dica il Presepio «fatto in legno», materiale eccezionalmente usato, come vedremo, solo per alcune, poche figure.

181 Fino a tempi recentissimi. su Stefano da Putignano esisteva una bibliografia assai scarsa, in chiave, diremmo, più «affettiva» e contenutistica che non rigorosamente critica, finché il recentissimo e assai documentato saggio di G.Lorenzo (Uno scultore pugliese del Rinascimento. Stefano da Putignano in Annali dell'Università di Lecce, Facolta di Lettere e Filosofia, vol. VII (1975-76), Lecce 1977, pp. 137-171) che anche lui con prudenza dichiara quanto ancora ci sia da fare per un discorso organico sulla scultura pugliese, ha operato, per Stefano, un lavoro di ricollegamento delle membra disiecta quali restavano invece opere e giudizi su Stefano nei precedenti, e invero modesti, interventi su di lui, e ha proposto una valida apertura di discorso. Parlando degli epigoni di Stefano il Lorenzo si occupa strettamente della bottega e poi di alcuni continuatori pugliesi. Altobello pertanto esulava dal suo assunto. (Il saggio del Lorenzo è corredato da ampia e completa bibliografia e ad essa pertanto si rimanda il lettore).

182 Sulla «bella compostezza» delle immagini sacre entro la grotta e sulla festosità dei «quadretti vivaci, fantasiosi, movimentati» della parte alta dei presepi pugliesi si esprime con notevole efficacia L. Zeppegno nei suoi Presepi artistici e popolari (I Documentari, n. 20), Novara 1968, alle pp. 6 s. Il Zeppegno giudica poi, e, ci sembra, ben a ragione, il Presepe di Matera come, forse, il più bell'esempio fra tutti, ritenendolo anzi uno dei più notevoli presepi italiani, in assoluto. Molto utili poi le osservazioni sulla necessità dell'individuazione non solo del nome di battesimo del Sannazaro da Alessano, tramite ricerche d'archivio, ma anche della parte avuta da questo aiuto nel Presepe, di A. Gambacorta, Artisti lucani in Puglia e pugliesi in Lucania. Opere firmate, bibliografia, referenze fotografiche e documenti, in Giacomo Racioppi e il suo tempo, Atti del I Convegno nazionale di studi sulla storiografia lucana. Riofreddo-Moliterno, 26-29 settembre 1971 (a cura di P. Borraro) Galatina 1975, p. 281. Anche per il Presepe mi è stato sostegno validissimo, per un Esame prolungato e attento, corredato da sue utilissime osservazioni, l'amico Enzo Spera che ancora una volta infinitamente ringrazio Mi è caro accomunare nel ringraziamento l'amico Michele Tantalo, che - adoperatosi generosamente in mille modi durante tutto il lavoro svolto a Matera –mi ha aiutata, per il Presepe, nella non agevole visione delle parti più in alto.

183 Si noti una certa assonanza della Madonna con quella conservata nel Castello di Bari che il D'Elia (Catalogo della Mostra L'arte in Puglia dal tardo antico al rococò, Roma 1964, scheda 76 e tav. 81) attribuisce «con tutta probabilità» a Stefano da Putignano - notandovi appunto suggestioni lauranesche e un'impostazione che ricorda gli Alamanno - e che sembrerebbe proprio sua; per il San Giuseppe, i ricordi degli Alamanno sembrano ancora accentuarsi: si veda, ad esempio, ferma restando - sia chiaro - la diversa altezza qualitativa, quello appunto di Pietro Alamanno nel Presepe in S. Giovanni a Carbonara a Napoli (riproduzione in F. Bologna. R. Causa, Sculture lignee della Campania (catalogo della Mostra). Napoli 1950, tav. 55.

184 Ci si è voluti documentare un poco anche in questa direzione, traendo notizie sulle razze e le tipologie locali di questi animali dall'articolo di L. Loperfido, Pastorizia materana, in L'allevamento, n. 5, Palermo, 10 maggio 1922.

185 v. la citazione dell'altare sotto questa denominazione, e la trascrizione dell'epigrafe sepolcrale in G. Gattini, *La Cattedrale* cit., p. 28, n. VI.

186 M. Morelli. *Storia* cit., p. 237, lo dice attribuito a un tal Federico Scriba de Maioribus e così pure M. Padula, in Antologia cit., p. 113. mentre L. Zeppegno, op. cit., p. 31, lo dice di ignoti pugliesi. Si veda la riproduzione in Zeppegno cit. e nell'articolo di A. Gambacorta, La nascita di Gesù nella Pittura del Seicento in Puglia, in Tempi nostri, VIII. n. 47, 22-12-1962 (estratto in: Il salotto culturale, 1961-62, n. 2 (8) riproduz. a p. 3), articolo in cui l'A. enumera alcuni presepi rinascimentali pugliesi.

187 Per il Presepe di Grottaglie, v. la riproduzione in G. Lorenzo, art. cit., tav. XVII, dove lo zampognaro appare ben visibile sulla destra; v. anche il particolare dello zampognaro stesso - come del resto di tutte le figurine di quel Presepe - in A. Prandi. In terra di Taranto, Milano-Roma 1970, p. 207.

188 Comunicazione orale di E. Spera; L. Loperfido, art. cit., pp. 4-6.

189 in Da Greccio ... cit., p. 43.

190 Giovan Carlo Tramontano, napoletano, di umili origini, spinto dalla avidità si era saputo far strada tanto da ottenere da re Federico il titolo e la Contea di Matera, ma tali e tante furono le vessazioni a carico dei Materani anche per por rimedio ai molti suoi debiti, che egli era odiato e dai nobili autentici e dai popolani e perciò, si dice, si costruì il castello ove arroccarsi, castello che, incompiuto, domina parte della città. L'oppressione del popolo giunse a un punto tale che il 29 dicembre 1514, a seguito di una congiura, il Tramontano fu assalito mentre era in Cattedrale, e, fuggito, fu raggiunto e ucciso subito nella via contigua al lato settentrionale della chiesa. che da allora fu Via del Riscatto, denominazione che conserva ancora attualmente.

191 Il Gattini, alla nota 15 (pp. 53 s.) dice cioè che Simone lasciò la sua disposizione per mano di un notaio Sanità di cui non dice il nome e di notai Sanità parecchi ce ne furono a Matera - e pur dicendo che il testamento è del 23 settembre 1529 e riassumendo, in italiano, il tenore della disposizione, non dà altra traccia. Il Gattini parla poi anche della convenzione di Piergiacomo Ulmo nel 1539. Non è stato possibile, contrariamente a quanto avvenuto per il testamento, reperire questa convenzione.

192 Mi è qui caro rinnovare il più sentito ringraziamento alla Soprintendente Dott. Anna Maria Corbo per la cortesia e generosità con le quali ha trascritto per me il documento. Di questo notaio Marco

Antonio Sanità si sa che fu anch'egli persona munifica, e fece molti lasciti alla Cattedrale: v. R. Giura Longo, I beni ecclesiastici nella storia economica di Matera, Matera 1961, p. 32.

193 *ibid*, p. 54.

194 *Descrizione* cit., c. 93 v.

195 *ibid*, p. 54.

196 in *Matera, Sassi* ... cit., tav. 51.

197 Chissà se possa esser valida un'altra nostra congettura circa la presenza dei Ss. Simone e Giuda. A parte la ragione primaria di cui si è detto, che cioè il de Simone avrà voluto l'immagine del proprio patrono, si sa che Matera era a quel tempo sotto gli Orsini duchi di Gravina, ch'erano assai devoti dei due Santi tanto che a Roma la chiesa ad essi intitolata a Monte Giordano, degradata oggi a segheria, era giuspatronato de Ursinis ducibus Gravinae: tale notizia si trova in M. Maroni Lumbroso-A. Martini, Le Confraternite romane nelle loro chiese, Roma 1963, p. 375.

198 Ricordiamo il Venusio, op. cit., c. 43 r. (Famiglia Persio). Gli scrittori moderni, che citano l'opera con qualche breve frase di apprezzamento, sono più o meno gli stessi che abbiamo visto apprezzare, ad esempio, il Coro o il Presepe. Quindi per non appesantire ulteriormente queste note con continue ripetizioni, rimandiamo, ad es., alle note 141 e 179. Ricordiamo qui soltanto che anche il dossale è citato nel Breve di Papa Giovanni XXIII, come lo è stato il Presepe e lo saranno la cappella dell'Annunziata e il Tesoro (v. nota 179) e le spiegazioni sul Breve di D. Vito Fontana nello stesso numero unico, 1962, già citato, alle pp. 15-23.

199 R. Pane, nella sua fondamentale recente opera: *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano 1975 e 1977, tra gli infiniti spunti che dà a chiunque voglia accostarsi ad argomenti napoletani e meridionali, sottolinea felicemente questa ascendenza, che esemplifica nel vol. II, fig. 345 (Madonna del Bargello).

200 Ad esempio, Padula, *Guida* cit., p. 35.

201 A dimostrare che manomissioni se ne possono avere avute anche in passato con facilità, c'è una documentazione piuttosto recente, una relazione e due lettere, circa il pericolo di una demolizione del piccolo cortile: la relazione dell'Ing. Fulvio, in data 8-10-1902, con aggiunte notizie del Ridola, Ispettore onorario e del Gattini, fu trasmessa da Napoli, Direzione Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti Dell'Italia meridionale, al Ministero dell'Istruzione Pubblica, in data 17 ottobre 1902: lo scrivente dice che nel corso di un sopralluogo ha visto che si stavano perpetrando «sconci» al portale di S. Maria di Costantinopoli e alle cornici (del Cappellone del Sacramento) che sarebbero state addirittura distrutte. Poi ci fu una prima lettera del Prof. Avena, Direttore dell'Ufficio suddetto, in data 23 ottobre 1902 al Comm. Domenico Ridola, Ispettore onorario dicendo che in occasione dei lavori per il Seminario nulla deve essere alterato nelle due cappelle sia all'esterno che all'interno. L'altra lettera in argomento, del 12 novembre 1902, è del Ministero dell'Istruzione Pubblica al Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione a Napoli in cui si approva l'operato del funzionario che aveva diffidato dal far lavori «nel piccolo atrio adiacente la chiesa». Questi scritti si conservano presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Basilicata. Si ringrazia vivamente il Soprintendente Arch. Corrado Bucci che ha gentilmente permesso la consultazione di questi ed altri documenti relativi alla Cattedrale.

202 *La Cattedrale* cit., 1913, p. 31.

203 *Cenno storico* cit., 1847. p. 17.

204 Morelli, *Storia* cit., p. 237 nota 2, lamenta l'orribile pasticcio fatto sul rilievo della Madonna, di cui si dirà nel testo.

205 Purtroppo si è potuto accedere alla cappella, non essendosi rintracciato prima il Confratello che ne ha la custodia, a campagna fotografica già da tempo avvenuta. Si son potute perciò fare molte fotografie di particolari, ma non un insieme chiaro, stante l'attrezzatura di fortuna e la grande altezza dell'altare. Si pubblicano pertanto due particolari alle figg. 51 a, b. Si ringrazia ancora una volta caldamente Enzo Spera che si è sobbarcato a questa non lieve fatica.

206 Questa situazione può vedersi nella pianta della Cattedrale al 1544, disegnata dal Gattini sulla scorta della S. Visita di Mons. Saraceno, avvenuta appunto in quell'anno, e da lui pubblicata nella piccola monografia sulla chiesa (1913).

207 La relazione dell'Ing. Fulvio, del 1902, e il carteggio dello stesso anno tra il Prof. Avena e il Comm. Ridola, nonché la lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica, di cui si è detto a proposito della Cappella della Confraternita, parlano anche, riferendosi a tutto il cortile «delle campane», di queste cornici.

208 M. Padula, *Guida* cit., p. 32. L'A. ravvisa, in una delle teste della cornice occidentale, attratto probabilmente dalla bellezza del volto e della tipologia dalle lunghe chiome. l'immagine del Cristo.

209 V. la riproduzione della gronda alle figg. 118, 145 e 146 del volume di AA. VV., Basilicata, cit.

210 M. Stella Calò Mariani, *Aspetti della scultura sveva in Puglia e in Lucania*, in Atti delle seconde

Giornate Federiciane, Oria, 10-17 ottobre 1971, p. 177, fig. 17.

211 ibid., fig. 8.

212 AA.VV., Basilicata cit., fig. 128.

213 Del resto fatti consimili si sono verificati, al momento del rimaneggiamento del tardo Quattrocento, nella non lontana abbazia di Montescaglioso, dove alcune figure nei capitelli del chiostro occidentale sono talmente improntate dal passato da poter essere a tutta prima scambiate per opere addirittura romaniche. Ringrazio qui ancora l'amico Dott. Valentino Pace che mi ha suggerito questi accostamenti e mi ha generosamente dato in prestito materiale fotografico di sua proprietà.

214 Molto simile a questa è un'altra statua della Madonna col Bambino nella chiesa della Palomba, alla periferia di Matera, nella tipologia, con il manto che la avvolge e da cui fuoriesce il braccio destro a reggere il Bambino, e nei particolari: la mano sinistra quasi identica, uguale la disposizione «frontale» del Bambino, qui però più scalciante, identica la postura delle braccine, quasi «ortogonale». Unica citazione dell'opera quella di E. Contillo (op. cit., p.113) che la ammira ma la pensa di ignoto artefice tra XVII e XVIII secolo. Si è lieti di segnalarla invece come un altro numero da aggiungere al catalogo, che dovrebbe essere abbastanza nutrito, della produzione di Altobello e della sua cerchia, e appunto a qualche valido aiuto questa Madonna sembrerebbe doversi attribuire. Ringrazio molto sentitamente il Can. D. Vito Fontana, Rettore della Palomba, che mi ha concesso generosamente parecchio del suo tempo per accompagnarmi nella visita dell'interessantissima chiesa e anche della sua parte rupestre. Ringrazio altresì Enzo Spera per le fotografie di questa Madonna e di molte altre della chiesa che con la consueta generosa partecipazione egli ha voluto fare per me.

215 *Notizie storiche* cit., p. 106.

216 *La Cattedrale* cit., p. 31.

217 Quest'ultima significazione mi è stata suggerita da M. S. Calò Mariani, che ha riscontrato un fatto simile nella sacrestia della Cattedrale di Altamura, dove un invito alla purezza e un'allusione a tener lontani i profanatori sono scritti appunto su un armadio delle reliquie. Ringrazio sentitamente l'amica per questa importante segnalazione.

218 D. N. Nelli, *Descrizione* cit., c. 94v.

219 Per queste cripte o chiese rupestri e la loro decorazione pittorica v. «La Scaletta». *Le chiese rupestri di Matera*, testo a cura di R. de Ruggieri, passim, e schede di AA. VV. rispettivamente, per ogni chiesa citata, ai nn. 33, 22, 77, 55.

220 F. P. Volpe, *Cenno storico* cit., pp. 17 e 22.

221 op. cit., c. 97 r., notizia ripetuta a c. 199 v.

222 Per questa chiesa e monastero, v. anche Gattini, *Note* cit., p. 194.

223 *La Cattedrale* cit., pp. 32 e 36; pianta a p. 3.

224 v. alla pianta, p. 31, nel Gattini, *La Cattedrale* cit.

225 Stupisce il fatto che il Gattini, nelle sue *Note*, già più volte citate, trattando dei Persio citi Giulio, a p. 421, solo per ricordare l'opera grandiosa da lui fatta per innalzare in una gran macchina «Iconam cum ornamentis auratis...» di cui parla Claudio Strinati poco più innanzi in questo stesso volume. Il Gattini parla poi di operazioni di aquisti e vendite fatte dal Persio, ma tace a proposito della cappella, come del resto ne taceva trattando della Cattedrale, alle pp. 191194 delle stesse Note.

226 Citato già dal Nelli nella nota *Descrizione* del 1751, il che significa che l'altare era in situ prima di quella data; e infatti, poiché è il Nelli stesso a dire che esso fu consacrato da Mons. Francesco Lanfreschi, che fu Presule a Matera dal 1730 al 1737, è ovviamente entro quel settennio che l'altare va datato.

227 Un'ammirata descrizione, senza però giudizi critici, si ha in una lettera del Dott. Quagliati, Vice Ispettore dei Musei e Scavi, con notizie sulla Cattedrale, date su sollecitazione del Ridola, Ispettore Onorario. Tale lettera è riportata integralmente in un'altra, del Ministero dell'Istruzione Pubblica, del 12 dicembre 1901, indirizzata al Direttore dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti. Si ringrazia ancora l'Arch. Corrado Bucci, Soprintendente per i Beni Ambientali e Architettonici della Basilicata, che ha permesso la consultazione di questo e, come s'è visto, di altri documenti.

Semplici citazioni si hanno in: C. Valente, Guida cit., p. 109; d. F. D'Ercole, art. cit., p. 62; L. Ranieri, op. cit., p. 353; M. Morelli, Matera, archidiocesi cit, p. 51; d. F. Conese, *Annuario* cit, p. 34.

228 D. Appio, *Chronologia histórica* della città di Matera, 1701, (ms. Museo Naz. Ridola, fondo Gattini n. 290, inv. Bibl. 3347) c. 84 r e v.

229 *La Cattedrale* cit, p. 35.

230 *Storia* cit, p. 240, nota 10; id, *La Cattedrale*... 700 anni, p. 31.

231 *Guida* cit, p. 34.

[232] v. la riproduzione alla tav. CIII di AA. VV, Basilicata cit., senza attribuzione. Così pure esso è citato, ma senza alcun nome, in C. Valente, *Guida della Lucania*, 1932, p. 139.

[233] Chissà non sia di Altobello il gruppo della Annunciazione, iconograficamente identico, ma certo più «popolare», conservato nella chiesetta di Materdomini. È difficilissimo pronunciarsi date le grossolane pesanti ridipinture. Si tratta però comunque di opera di quest'ambito, e non trecentesca, come riferito in certi testi *(ad esempio E. Contillo, Matera* cit., p. 30; M. Padula, *Guida* cit., p. 18). Ancora una volta debbo riconoscenza a Enzo Spera che ha fotografato per me il gruppo.

[234] v. la riproduzione in R. Pane, op. cit., II, fig. 63.

[235] L'attribuzione a Giulio è di M. Morelli, *Storia* cit., p. 240.

[236] Le sagome stanno «buttate» malamente, onde è difficile vederle bene e dar loro collocazione cronologica precisa, in uno dei tanti ambienti attorno alle scale del campanile. Sarebbe opportuno, non sembrando esse, da quel che si può vedere, spregevoli, rimuoverle e conservarle più adeguatamente, dopo restauro.

Esse erano ancora in chiesa nel 1970, anno di edizione del volumetto del Morelli *La Cattedrale di Matera ha 700 anni*, dove si intravedono nella riproduzione a p. 30. Ringrazio Enzo Spera che mi ha fatto notare, appunto, questo particolare. Le sagome erano state notate da A. Brettagna, *La provincia di Matera*, s. d. (ma dopo il 1926), p. 16.

[237] R. Pane, op. cit., I, figg. 178 e 181, e fig. 156.

[238] id, ibid., I, fig. 185.

[239] op. cit., II, cap. IV.

[240] art. cit., in Basilicata cit., p. 235.

[241] M. Rotili, *L'Arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli 1972, pp. 63 s. C.G.F.

[242] Data la collocazione non è possibile ottenere una misura esatta dell'opera. Comunque sostanzialmente esatte sono le misure fornite da A. Rizzi, *La pala dell'altare maggiore nella chiesa Cattedrale di Matera*, in «Napoli Nobilissima», Volume ottavo Fascicolo I, gennaio febbraio 1969 p. 13; pala cm. 450x320, ovato cm. 120 c. x 80 c., quattro scomparti della predella cm. 55 c. x 60 c., due scomparti frontali sui plinti cm. 55 c. x 60 c., due scomparti laterali sui plinti cm, 55 c. x 30 c. Per l'identificazione dei due santi vescovi occorre attingere a quanto scrive Giuseppe Gattini, *La Cattedrale illustrata*, Matera 1913 p. 12, che riporta la notizia di una visita pastorale del vescovo De Rubeis nel 1606 dove i Santi effigiati nella pala sono appunto descritti come «SS.rum Petri et Pauli, SS.rum Johannis Baptistae et Evangelistae et SS.rum Blasii atque Donati». Non è credibile l'ipotesi, formulata anche dal Gattini nello scritto citato che i due santi vescovi possano essere Ilario e Giovanni da Matera. Del resto come ricorda il Rizzi nell'articolo citato, S. Donato d'Arezzo e S. Biagio di Sinope sono tra i protettori di Matera e titolari di chiese che si trovano in città. È da notare che la visita del De Rubeis non è oggi reperibile nell'Archivio diocesano. Riguardo a S. Eustachio egli come si è detto è il principale protettore di Matera in quanto avrebbe salvato la città dai Saraceni (F.P. Volpe, *Cenno storico della chiesa Metropolitana di Matera*, Napoli 1847 p. 14). Sempre il Volpe ricorda che la cattedrale assunse il titolo della Visitazione ai tempi di Urbano VI.

[243] Notizie in merito sono nel manoscritto *Cronologia, seu series Antistitum Matheranae sedis ante unionem et edam postquam Matherana fuit unita cum Acheruntina, et ut fieri potuit inventi sunt Antistites Matherani ab anno divinostri Jesu Christi 600 usque ad annum 1080 et ex ilio tempore cum Acheruntia usque ad presentem 1747, per utriusque Juris Doctorem Dominum Nicolaum Dominicum Nelli can. Metropolitanae eccl. Matherane collectis*, copiato dal Copeti (Museo Nazionale Ridola - Biblioteca - Fondo Gattini inv. 3359). A. c. 56 ricorda i lavori, fatti fare dall'Arcivescovo Alfonso Mariconda, di spostamento all'indietro della zona del Coro utilizzando parte dell'area del Palazzo Arcivescovile nel 1731. In quell'occasione il quadro fu smontato e poi ricollocato. È possibile pertanto che abbia anche subito un restauro. Nel manoscritto (fondo Gattini n. 291 inv. Bibl. Rid. 3348) del Nelli, *Descrizione della Città di Matera della sua origine e denominazione, dei fatti in essa accaduti, dei suoi cittadini e delle sue chiese e monasteri sì antichi che moderni e della loro descrizione raccolta dal d. Nicolò Domenico Nelli, decano della chiesa metropolitana di essa città da vari autori, e da diversi manoscritti antichi con molta fatica e dal sud. posta in opera sino all'anno 1751, nel capitolo 14 Della chiesa cattedrale metropolitana colla sua descrizione e prerogativa* a c. 88 si legge: «In tempo dell'Arcivescovo don Alfonso Mariconda si avrebbe, o si fece più lunga con perfezionarsi la crociera, e si fè più lunga quasi palmi quaranta, mentre prima il choro stava in mezzo della crociera, e adesso si è situato il Presbiterio, ove sta l'altare maggiore, ed il Tosello dell'Arcivescovo e si vede detta chiesa più ampia,e magnifica; mentre per farsi detta nuova fabbrica ove adesso sta situato il coro, detto Arcivescovo concesse il luogo ch'era dentro l'interiore atrio del Palazzo per lo stesso accrescimento della chiesa, conforme lungamente si descrive in altra nostra scrittura della cronologia dei Vescovi alla descrizione dell'Arcivescovo Mariconda». L'epigrafe posta nel Coro attualmente ricorda questi lavori: «D. D. M.: Templum sanctum hoc sumtibus huius / Totius Civitatis Anno Domini MCC / LXX sub Archiepraesulatu Fratris / Domini Laurentii. Ordinis / Praedicatorum Constructum / Corus autem hic anno Domini / Millesimo septingentésimo vigesi / mo nono aedificatus de fructi / bus superatis ex haereditate / Venerabilis Cappcllae Sanctae / Mariae de Bruna relicta a / D. Antonio De Ryos-Culminarez / Hisp. Huius Civitatis Archiepisc. / Qui etiam Canonicorum Colle / gium praebenda ad summam duca / torum sex mille decoravit: anno / tamen supra millesimum septim / gentesimo trigesimo octavo/nova molitione restitutus cum/alto a culmine anno precedente/ti penitus dirutus sit». Nel citato manoscritto latino il Nelli (c. 56 v) chiarisce le circostanze: il Mariconda nel 1737 morì ma a causa di errori nei lavori (cattive fondazioni) fu necessario rifare i lavori sotto la giurisdizione dell'Arcivescovo Francesco Lanfreschi. La lapide conferma che nel 1738 i lavori terminavano. Riguardo ad ulteriori interventi sul quadro si può citare una notizia contenuta nel Documento n. 52, Cartella Archivio Capitolare - Cattedrale Matera, Scaffale 3, Palchetto 7, Tiretto B n. 2, relativa al conto della Ditta Tommaso Traietta e figlio in data 15.4.1877 per «Ziri (?) per accomodare il quadro sul coro, colla, chiodi, e vite». Può essere che tra i lavori ci fosse la ridora tura della cornice.

[244] Appio Domenico, *Chronologia historica della Città di Matera* (Ms. Museo Ridola, Fondo Gattini n. 290 inv. 3547) del 1701, Libro III c. 85 r. e v.; «Donato Frisonio prima Arciprete poi Decano poi conclavista alla elezione di Pio IV nel 1560. Fatto Conte Palatino da Papa e notaro della sede apostolica». Il Frisonio visse dal 1524 al 1597. È il Gattini che trascrive il testo di cui oggi non è più traccia (*La Cattedrale* ... p. 57): «*Die 24 mensis novembris 1580. Fuit transplatum cappellum lapideum quod stabat super altari majori Cathedralis. Ecc. de ordine Rmi. Sigismundi Saraceni Archiep. Materani et Acherontini et die 26 eindem apparuit collocatum et positum super fontem baptisimalem situm prope altare pietati eindem Ecc. ad laudem et gloriam Summae Trinitatis. Amen. Die 29 mensis decembris 1580. Adventarunt huc Materam octo curricula tarantina onusta ornamentis inauratis iconae legatae per Silvestrum de Sanitate ab urbe Tarento, quam navis neapna per mare tirenum neapoli eo transtulerat et majori Ecc. Materana collata sunt. Die 14 mensi Februarij 1581. Iconam cum ornamentis auratis legatam a Silvestro de Sanitate in ultimo suo testamento, et auctam multis sumptibus per d. Jo. Petrum eius fratrem, magister Juilius Persius collocavit cum columnis in tribuna majoris. Ecc. super altare majori erexit et posuit multa arte et ingenio ad laudem et gloriam Dei suae Summae Matris cum Laetitia et gaudio totius populi».* Il Volpe (op. cit., p. 17) ricorda che nel 1627 l'Arcivescovo Fabrizio Antinori riconsacrò la chiesa facendo un nuovo altare maggiore. Non è detto tuttavia che in quell'occasione la cornice venisse manomessa. È interessante rilevare come le

colonne della cornice ricordino in alcuni particolari le paraste del Persia nella Cappella dell'Annunziata il chè avvalorerebbe l'ipotesi che la cornice sia dovuta in parte al Persia stesso. È da notare infine che il sostegno della pala reca lo stemma Carafa. Per quanto riguarda Giovanni Pietro Sanità ricordo qui due manoscritti nel Museo Nazionale Ridala - Fondo Gattini n. 287 (inv. 3344). In carte separate un altro manoscritto relativo a personaggi di casa Verricelli (contratti, matrimoni. sepolture) parla di Pantaleone Verricelli marito di una Sanità: «*il Rev.do Don Giovan Pietro di Sanità fratello di questo Silvestro a sue dispese ha fatto fare la Cona dell'altare grande sul coro De la maggiore Ecclesia et lornamento sontuoso deaurato*» (c. 5 v.). Il Sanità morì nel 1588. A lui si deve lo stacco dell'affresco della Madonna della Bruna. Il ritratto del Sanità, ad esame ravvicinato appare sporgere dalla tavola centrale e deve essere quindi considerato un inserto fatto in situ.

245 Nel Fondo Gattini n. 293 (inv. museo 3350) un manoscritto intitolato *Notizie della Città di Matera*, reca l'interpolazione «ricavate da D. Carmenio Copeti nel 1712». A c. 80 v. una riga aggiunta dichiara: «*Vi è in questa chiesa una sontuosiss. Icona nel Choro all'Altare maggiore delle migliori fatte da Fabrizio S.ta Fè*». È chiaro che la notizia non ha alcun fondamento. Il Nelli nel citato manoscritto in italiano a c. 90 v. dice: «*In detto choro vi è l'Icone chè sta in alto, fattasi anticamente à spese di Gio: Pietro Sanità, e di Silvestro suo fratello, chè col quadro di Finissima pittura ed i tagli posti in oro, costò da ducati ottocento in circa, sicome ho letto in alcuni libri di notizie del capitolo della detta chiesa nell'Archivio*». Nessuna notizia anche nelle ricerche del più volte citato e benemerito erudito materano G. Gattini. In *Note Storiche sulla città di Matera*, Napoli 1882 (ristampa anastatica Matera 1970 a cura dell'Amministrazione Provinciale Assessorato alla P.I.) lo studioso (p. 193) dice che il dipinto è di scuola veneta e precisa poi nel citato *La Cattedrale illustrata* p. II «a dire del Malpica». La notizia è ripetuta meccanicamente fino a guide recenti. Frequente è anche l'equivoco consistente nel definire il Retablo come *Assunta*. M. Zampino in *Tutt'Italia, Puglia, Basilicata*, Firenze 1965 definisce appunto l'opera una Assunta e la data 1627; M. Morelli, *La Cattedrale di Matera ha 700* anni, Matera 1970 p. 42 pure veneta; E. Contillo, *Matera guida turistica*, Matera 1975, p. 48 riporta una vaga e a suo dire possibile attribuzione a Andrea Meldolla detto lo Schiavone; M. Padula *Guida di Matera una città antica*, Ottobre 1977 p. 34 non aggiunge elementi nuovi (il quadro è citato come Assunta persino in una scheda della Soprintendenza ai Monumenti del 1908). Altre citazioni del quadro in contesti non espressamente storico artistici sono in Pietro Antonio Ridola. *Descrizione storico-statistica della città di Matera, da Il Regno delle due Sicilie descritto e illustrato*, vol. VI fase. 4°, Napoli 1857; in *La Cattedrale in Luce d'amore* 1906 (numero unico in ricordo dell'Inaugurazione del nuovo Seminario) dove è chiamato di scuola veneta; nel Manoscritto n. 959 della Biblioteca del Museo Nazionale Ridola, copia di manoscritto originale in casa Gattini databile 1916 intitolato *Notizie sulle chiese di Matera e sugli oggetti d'arte in essa* contenuti nella parte II p. 14: «V'ha inoltre un bellissimo quadro dell'Assunta con vari santi, creduto di scuola veneziana del 500 al grande altare»; in Don Felice D'Ercole canonico. *L'Archidiocesi di Matera nel solenne ingresso del primo arcivescovo S.E. Mon. Giacomo Palombella 19.9.1954 - panorama storico* (dice il quadro di scuola veneziana). L'unico tentativo di dare una giustificazione scientifica alla tesi veneta è dovuto al Rizzi nell'articolo citato. Nella predella la scena del S. *Giovanni in Oleo* è una citazione della *Caduta di Simon Mago* del Moretto nel Seminario S. Angelo di Brescia, ma non è un elemento tale da implicare una origine veneta.

246 A parte i rifacimenti e le ridorature della cornice il quadro ha subito persino un attentato alla sua stessa pubblica godibilità in quanto fu avanzato nel 1930 un progetto, sottoposto addirittura al Soprintendente ai Monumenti per l'occultamento parziale del dipinto, che fortunatamente non ebbe alcun seguito.

247 Esempi simili si trovano anche a Matera stessa. Ricordo per esempio la grande macchina nella cappella barocca della Madonna del Rosario in S. Domenico.

248 G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978 p. 64 segg. Il Previtali ricorda che la chiesa fu consacrata nel 1574, l'esecuzione del Trittico con *il Giudizio universale* non dovrebbe dunque discostarsi troppo da quella data.

249 Il Previtali nel citato studio attribuisce il dipinto di Maiori a Michele Curia. Mi sembra però che occorra tenere distinto l'autore di questa singolarissima copia che mi pare indiscutibile sia il De' Mio per ovvi confronti con le opere certe come il ciclo di affreschi in S. Maria delle Grazie a Milano, con gli esecutori del polittico di Montecalvario, fatto che spiega meglio il passaggio di cultura figurativa che porta fino ad un'opera visionaria come la *Deposizione* di Ottaviano giustamente collegata dal Previtali con la giovinezza di Francesco Curia.

250 Mi rifaccio qui alla classica ricerca del Bologna, *Roviale Spagnolo e la pittura napoletana del cinquecento*, Napoli 1959. È da notare che il Previtali nel citato volume (p. 44 segg.) pur proponendo una parziale revisione delle tesi del Bologna che mi pare condivisibile, accetta l'attribuzione al Roviale della *Deposizione* dell'Oratorio del Gonfalone a Roma (opera certamente toscana tra Coppi e Stradano) che non ha alcun rapporto con l'universo figurativo del pittore spagnolo.

251 Si veda G. Previtali, *Teodoro d'Errico e la «Questione Meridionale»* in *Prospettiva* n. 3, 1975.

252 Interessante e rilevantissimo sul piano qualitativo il caso intermedio della pala *dell'Arcangelo Michele* opera firmata e datata 1583 di Giovanni Angelo D'Amato nel Duomo di Ravello (si veda Carla Guglielmi Faldi, *Il Duomo di Ravello*, Associazione fra le Casse di Risparmio italiane, 1974 p. 39). L'eccezionale raffinatezza di questo maestro è parimente in rapporto con Marco Pino. In questo contesto dovrebbe essere ricordato anche il Beneventano Donato Piperno cui accenna M. Rotili, *L'arte del cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli 1972.

[253] Seguo qui la classica interpretazione che dell'arte di Marco Pino ha dato E. Borea, *Grazia e furia in Marco Pino*, in «Paragone» 1962.

[254] M. S. Calò, *La pittura del cinquecento e del primo seicento in terra di Bari*, Bari 1969. Nella trattazione della studiosa è chiaro il rapporto che si istituisce tra la parabola stilistica di Marco Pino e l'apporto fiammingo, per esempio di un Gaspar Hovic, figura di grande rilievo nell'ambiente meridionale. Del resto basta esaminare la documentazione relativa ai fiamminghi operosi nel napoletano (ampiamente riportata dal Previtali nel più volte citato volume sulla pittura napoletana) per rendersi conto che costoro costituivano una vera e propria consorteria che giustificava pertanto una sorta di politica protezionista favorendo lo sviluppo di dati stilistici peculiari.

[255] Deodato Guinaccia fu modernamente riesumato dal Bologna nel citato volume su Roviale Spagnolo. Dopo un ridimensionamento ad opera di A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969 che lo reputa maestro mediocrissimo stanco continuatore dell'opera di Polidoro appunto, è al Previtali (op. cit. p. 60 segg.) che si deve una vigorosa riabilitazione del pittore. A partire dal 1570 si hanno notizie del pittore che appare operoso a Messina. E fu Messina il suo quartier generale anche se non sembra questo un elemento sufficiente per negare validità al riferimento al Guinaccia del quadro materano. In realtà nulla impedisce di pensare che parte del Retablo sia stata apprestata a Napoli e parte proprio a Messina dove la nave che trasportava l'opera certamente passò. Comunque è da ricordare che i contatti del Guinaccia con Napoli non sono stati mai posti in rilievo per mancanza di una documentazione adeguata. L'ipotesi però più logica è che Guinaccia tra il 1578 e l'80 sia stato a Roma e abbia ricevuto la commissione per il Retablo materano rientrando a Napoli. Con tutto ciò è probabile che parte dell'opera sia stata dipinta a Messina.

[256] Per questo pittore, la cui affinità stilistica con il Retablo materano è assai forte, si veda il *Dizionario Bolaffi dei pittori ed incisori Italiani* Vol. III ad vocem.

[257] Si tratta dell'unica pittura di esterno romana di soggetto sacro, dipinta da Federico Zuccari giovanissimo e tutt'ora in parte conservato a (si veda J. Gere, *Mostra dei disegni degli Zuccari*, Firenze 1966).

[258] K. Van Mander, *Het Schilderboek*, Haarlem 1604 p. 67.

[259] È interessante che nello stesso 1577 cessano le notizie relative a una sorta di alter ego del Guinaccia, Gianserio Strafella, che nella *Deposizione* della Collegiata di Copertino mescola la maniera di Taddeo Zuccari a quella di Daniele da Volterra (si veda *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al Rococò*, Roma 1964 n. 141). Sul pittore si veda anche N. Vacca, *Per Gianserio Strafella*, in «Arte Antica e Moderna», 1959 n. 6, p. 228 segg.

[260] Anche per Lama la trattazione più recente è in G. Previtali, *La pittura del cinquecento...* cit, p. 58 segg.

[261] Nessuno degli scrittori antichi, parlando della chiesa della Palomba, cita quest'opera. Di essa ci dà notizia il Gattini, Note cit., 1882, p. 419, che riferisce di aver ricevuto «ultimamente» in dono il dipinto «reso segno alle ingiurie del tempo» dal Cappellano della Palomba, di averlo fatto restaurare a Napoli «da quel valoroso Artista, che è il Sig. Achille Fiore», e di averne poi a sua volta fatto dono al Capitolo della Cattedrale. Nello stesso testo il Gattini ci dà notizie, riportando anche citazioni di autori rispettivamente cinque, sei e settecenteschi - Orazio Persio, Pietrangelo Spera, Donato Venusio - della personalità di Domizio, della educazione umanistica impartita a lui come a suo fratello Ascanio dallo zio materno Leonardo Goffredo, e riferisce che alla Palomba egli avrebbe anche costruito una cappella contenente il quadro in oggetto. Il Gattini ripete le notizie relative al quadro in *La Cattedrale illustrata* cit., pp. 13 s. e pp. 58s., note 36 e 37.

[262] Dell'interesse del pittore per Raffaello è parlante testimonianza, sempre qui a Matera, sul primo altare della navata destra della chiesa di S. Domenico, una copia, con qualche elemento in meno nel paesaggio, della *Sacra Famiglia sotto la quercia*, del Prado, e più volte replicata, e ritenuta ora dai più opera di Giulio Romano. Il fatto che si ritenga (Filippini, 1925) che il dipinto raffaellesco fosse in origine a Bologna ci può far ipotizzare che Domizio lo abbia veduto in quella città recandosi presso il fratello Ascanio che sedeva sulla cattedra di filosofia aristotelica di quell'Università (notizia in Gattini; *Note...* cit., p. 419). La copia in S. Domenico è citata da M. Morelli, Storia cit., 1963, p. 241(ediz. 1971, p. 150); A. Prandi, *Arte in Basilicata*, in AA.VV., *Basilicata*, Milano 1964, pp. 234 s. E. Contillo, *Matera* cit., p. 28; M. Padula, *Guida* cit., 1977, p. 16.

[263] Occorre qui però fare anche i conti, molto probabilmente, con le ridipinture - secondo una concezione del restauro ben lontana da quella moderna di «conservazione» - del Fiore, tanto elogiato dal Gattini, e ovviamente, poiché quelle erano appunto le idee sul restauro all'epoca. Ridipinture che sembrano apparire oltre che nella parte bassa del quadro, anche nel «gonfiore» appunto dei due Santi e della parte inferiore, sgraziata, della figura della Madonna. È abbastanza curioso il giudizio del Gattini stesso (*Note* cit., p. 419) il quale pur dicendo che la composizione «non è affatto spregevole» dice che essa «quasi adombra uno stile bizantino» (forse lo induce a questo strano riferimento la rigorosa simmetria?) e imputa poi certi difetti «risente un tantino dello statuario» «del crudo e del biaccoso» a influssi di Altobello!

[264] Il dipinto è citato anche da M. Morelli, *Storia* cit., 1963, p. 241; E. Contillo, *Matera*... cit., 1975, p. 52; M. Padula, *Guida*... cit., 1977, p. 34.

[265] Non si è qui riprodotto il dipinto, a parte la sua scomoda ubicazione, soprattutto per la qualità non rilevante di esso, per le ridipinture di cui si è detto nel testo e in definitiva, per costituire esso comunque - anche se la sua presenza in Cattedrale ci ha indotto a farne cenno - una immissione dall'esterno, ad altra chiesa pertinendo appunto la sua destinazione originaria. Per la riproduzione, v. la fotografia n. 4158 della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Bassilicata (ancora «Soprintendenza alle Gallerie» al momento di esecuzione della foto) allegata alla scheda relativa redatta nel 1972 dalla Dott. Cesira Rosaria Rossi, depositata presso la Cattedrale e conservata nell'Archivio Capitolare (Il dipinto era stato preso in considerazione anche in una vecchia schedatura, anonima del 1908, conservata a Potenza presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Basilicata.

[266] Sul Tesoro della Cattedrale esiste la tesi di laurea della Dott. Nunzia Centonze (Università di Napoli, 1973-74). Ad essa è caro esprimere qui un caldo ringraziamento per 1'esemplare generosità del prolungato prestito del suo lavoro.

[267] Un rinnovato sentito ringraziamento va a Don Damiano Lionetti, canonico Curato della Cattedrale, per la generosa comprensione con la quale ha permesso l'accesso al Tesoro, e al solertissimo Sig. Vito Michele Coretti che anche in questo caso, con il suo aiuto pratico, ha agevolato notevolmente il lavoro.

[268] L'enkolpion misura cm. 6x5. Non se ne è potuto misurare lo spessore, pur evidente, né capire se la crocetta avesse o meno un'armatura lignea all'interno, in quanto l'oggetto e conservato, tra due vetri, entro un reliquiario barocco a «ostensorio » (v. più oltre, alla nota 272).

[269] Nicola Gattini, *Ultimi cimeli di oreficeria liturgica* (ca. 1916), ms. Biblioteca Museo Nazionale Ridola, inv. n. 2286. L'estensore, figlio del ben più noto conte Giuseppe, dal quale avrà ereditato la passione erudita per la precisazione delle cose patrie, dà dell'enkolpion. a cc. 23 v. e 24 r. e v., una descrizione accurata e minuta, sottolineando tra l'altro, al posto del Cristo crocifisso, com'è comune in queste croci pettorali. la presenza, al centro di una delle facce, di S. Basilio, il che gli fa logicamente pensare all'originaria appartenenza dell'oggetto a un vescovo o abate basiliano. (A parte il fatto che il Crocifisso sarebbe, nel caso presente, sostituito dai medaglioni dell'altro lato (recto) essendo S. Basilio, come santo principale, sul verso, da appoggiare cioè sul petto per la maggior devozione da tributargli). Il Gattini pensa che i medaglioncini fossero forse smaltati, ma c'è da ritenere che se così fosse stato se ne avrebbe almeno qualche traccia. Stupisce non aver trovato, quanto meno nell'ambito dei manoscritti e testi più antichi consultati, nessuna citazione di quest'oggetto, essendo per di più nota, stante la zona, la presenza certa di basiliani a Matera e dintorni, presenza che M. Morelli, *Storia* cit.. 1963, p. 116, vede come una «invasione» e parla di queste «colonie basiliane che si stanziano nei vicoli dei «Sassi», sul costone orientale della Gravina e nelle campagne circostanti». Quindi si potrebbe ipotizzare che l'enkolpion sia stato conservato a lungo altrove, forse in altra chiesa o convento della stessa città, pervenendo molto tardi in Cattedrale, ché altrimenti, c'è da ritenere, lo avremmo trovato citato, se non prima, almeno nella «verbalizzazione» che già più volte abbiam constatato essere minuziosissima. della S. Visita di Mons. Saraceno nella quale son citati tanti oggetti del Tesoro.

[270] *L'Enkolpion in argento e oro nel Tesoro del Duomo di Matera* (uno della serie di articoli *Enkolpia cruciformi orientali in Italia - Calabria e Basilicata*), in *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, N.S. vol. XXX, 1976 (gennaio-giugno), pp. 37-44. L'A. rammenta nella nota (2) del suo articolo di aver presentato l'oggetto, senza commentarlo, a p. 253, sotto «Matera» tav. V, fig. 15. del suo saggio *Les art somptuaires en Italie méridionale et en Sicile, in Cahiers de civilisation mediévale*, X-XII *siècles*. Poitiers 1975 m, pp. 97-116 e 239-256.

[271] Evidentemente lo studioso, per parlare di «scoperta» non ha avuto notizia del ms. di N. Gattini su citato. Il Lipinsky dice (art. cit p 37) di aver visto l'oggetto in Arcivescovado dove «alcune salette sono state sistemate». Quindi certamente egli deve averlo visto al momento della esposizione di vari oggetti del tesoro, nonché di corali miniati (dei quali si parlerà a suo luogo) allestita in Episcopio in occasione del 2° Congresso di Storiografia lucana, tenuto a Montalbano e a Matera nel settembre 1972, e della quale esiste traccia in un piccolo fascicolo: *2° Congresso Nazionale di Storiografia lucana – Montalbano Jonico, 10,11,13,14, e Matera 12 settembre 1972.* La sede «naturale» infatti dov'è custodito il Tesoro è, come si è detto, la Sagrestia. Certamente la costituzione di un piccolo Museo, data la pregevolezza di molti degli oggetti, sarebbe assai auspicabile, ove però si potesse avere un'assoluta garanzia di sicurezza.

[272] Stupisce il fatto che il Lipinsky dichiari, a p. 40, che «il rovescio della crocetta appare del tutto liscio», dato che ne sono assai ben visibili *recto e verso*, posta com'è tra due vetri entro un reliquiario argenteo tardoseicentesco. Inoltre, già il Gattini, come già detto alla nota 4, indicava S. Basilio al centro di un lato (il che è altra indicazione che il ms. non è noto al Lipinsky); in più, nel fascicoletto citato alla nota precedente, appare fotografato proprio il «verso» con S. Basilio al centro, lato che il Lipinsky non dovrebbe aver visto - e non dovrebbe aver avuto il fascicoletto - perché elenca i Santi che compaiono nei medaglioncini dell'altro lato. A proposito del reliquiario barocco entro il quale è conservato l'enkolpion (v. nota 268) - anche se questo quanto a collocazione cronologica travalica i limiti di questa trattazione - va notata, di contro all'affermazione del Lipinsky che lo dice sicuramente pugliese, l'esatta collocazione in ambiente napoletano con datazione all'ultimo decennio del Seicento, indicata nel 1974 dalla Centonze a pp. 157 s. della sua tesi (V. nota 266) sulla base della tipologia del bollo, ricavandone essa notizia dalla ediz. 1973 del volume di E. e C. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo.* p. 116. Ho riscontrato nella edizione 1972 di quel volume che gli autori parlano appunto del bollo dell'Arte due volte: alle pp. 6-

63 riferiscono che il 19 agosto l690 il Viceré conte di S. Estevan emanò la prammatica LVII «De Monetis» sulla punzonatura, ordinando un bollo dell'Arte, uno dell'argentiere, uno del Console; e che il bollo dell'Arte NAP sormontato da corona con sottostanti due cifre è da riferire al decennio 1690-1700; a p. 90 ripetono quanto sopra nella tavola di prospetto cronologico, citando come fonte, ovviamente, la prammatica su nominata. Del reliquiario di Matera la Centonze riporta tre bolli, con quello dell'autore G A la cui sigla non si trova sciolta neppure nel volume dei Catello (a p. 132 essa compare due volte, ma diversa e più tarda).

273 Già N. Gattini aveva individuati proprio questi Santi (e il S. Alessandro con cautela) nonostante le scritte non troppo regolari come a ragionare fa notare il Lipinsky, il quale, infatti proprio per questa difficoltà, non riconosceva il S. Giorgio a sinistra e lo poneva invece dubitativamente nel medaglioncino in alto. Mentre il Prof. Guillou – lo pone al posto giusto (come poi si è rivisto sull'originale), a sinistra, e propone con cautela S. Alessandro per il medaglioncino superiore, in questo combaciando a pieno, pur non trovandosi sul posto e non avendo quindi avuto occasione di leggere quel ms., con il Gattini. Debbo all'illustre studioso, per l'esame dell'enkolpion che, sia pure nelle condizioni su esposte, egli ha voluto generosamente fare per me dandomi, con estrema cautela date appunto le circostanze, anche utilissime indicazioni per la cronologia, che egli pensa sia l'XI sec. forse con rifacimenti, il mio più caldo ringraziamento.

274 Per notizie estese su questi Santi, v. alle rispettive voci della *Bibliotheca Sanctorum Istituto Giovanni XXIII*, 1961-1970; S. *Alessandro*, a cura di Amore, vol. I, 1961, coll. 778-80; S. *Demetrio*, a cura di R. Janin, vol. IV, 1964, coll. 556-564 e M. C. Celletti per l'iconografia, coll. 564 s; S. *Giorgio*, a cura di D. Balboni, vol VI, 1965, coll. 512-525 e per l'iconografia , di M.C. Celletti, coll. 525-531; S. *Pantaleone*, vol. X, 1968, a cura di J. Sauget, coll. 108-117 e di M. Raggi per l'iconografia, coll. 117s; S. *Teodoro*, a cura di A. Amore, vol. XII, 1969, coll. 238-241 e M.C.Celletti per l'iconografia, coll. 241 s. Per S. Pantaleone, che è patrono della città di Ravello, v. anche: D. Giuseppe Imperato, *Un testimone: S. Pantaleone*, Atrani 1970.

275 Per S. *Nicola di Mira*, poi patrono di Bari, v. le ampie notizie a cura di N. del Re, e di M.C. Celletti per la iconografia nel vol. IX della *Bibliotheca Sanctorum*, 1967, coll. 923-947; per S. *Basilio* v. D. Stiernon, *ibidem,* vol. II, 1962, *ad vocem,* coll. 910-944; per S. Andrea, v. J. M. Sauget. *ibidem*, vol. III, 1963, alla voce *Cirillo* (santo).

276 Così esso è presentato nella scheda del catalogo della *Mostra Masterpieces of the Byzantine Art*, tenutasi nel 1958 a Edimburgo e Londra, diretta da D. Talbot Rice, v. la scheda n. 193 del catalogo della mostra, redatto da D. Talbot Rice e J. Becwith.

277 Per la presenza di Basiliani a Matera v. qui più indietro, alla nota 269. Su questo argomento è veramente fondamentale l'agile e consistente introduzione di Raffaello de Ruggieri al noto volume, relativo al coraggioso lavoro dei giovani del circolo «La Scaletta», *Le chiese rupestri di Matera*, Roma 1966, che indaga sul fenomeno del monachesimo greco e latino a Matera anche nelle sue implicazioni politiche e sociali.

278 Tengo a ringraziare qui sentitamente l'amico Dott. Gianclaudio Macchiarella nonché la Dott. Barsanti che mi son stati di assai valido aiuto guidando la mia riflessione con le loro puntuali osservazioni e opinioni. Rinnovo il ringraziamento già espresso al Prof. André Guillou. E infine esprimo tutta la mia gratitudine al carissimo amico Prof. W.F. Volbach che mi segnala l'enkolpion di Mosca e che con la consueta lucidità ha inquadrato il problema. E grazie a tutti questi studiosi specialisti che ho cercato - non essendo esperta di fatti bizantini - di fornire almeno questa semplice «presentazione» dello enkolpion materano.

279 Alcuni ritengono che il reliquiario sia del capo di S. Eustachio, ma è assai più attendibile la prima ipotesi poiché così lo citano fonti e testi antichi. A proposito di questa famiglia di Santi martiri e delle loro reliquie, G: Gattini seniore, in un foglio non numerato delle sue *Memorie* (Museo Naz. Ridola, fondo Gattini 298) riporta un passo del de Blasiis, tratto da un ms. che il Gattini dice conservarsi «presso D. Ignatio Torraca essendone stata fatta copia dal Can.co di S. Pietro Caveoso D. Pietro Antonio Torraca»; Il passo dice: «Eorum reliquiae, puta S. Eustachii et S. Agapiti thecis argenteis. Sanctae vero Theopistae statua lignea deaurata inclusae devotissime servantur, ac honorifice coluntur in Metropolitana Ecclesia». G. Gattini nelle sue *Note* cit., p. 15 riprende il passo rifacendosi però più da lontano, riportando il racconto della famiglia del Santo, della miracolosa apparizione di lui a cavallo per difendere la città dai Saraceni, delle feste decretate, e conchiude con la frase su riportata. Il Gattini cita il ms. dicendo «forse al presente smarrito» e non parla di proprietà Torraca. Quindi nessuno degli scritti esistenti o di cui si abbia memoria? Il passo del de Blasiis è importante perché ci parla di una «statua lignea deaurata» di Santa Teopista, non rinvenuta nel Tesoro né altrove e pertanto da ritenersi perduta.

280 N.D. Nelli. *Descrizione* cit., c. 96 v. Qui, a proposito delle reliquie dei santi familiari di S. Eustachio compare, per la moglie Teopista: «di S.a Teopista moglie e di S. Teopisto figlio un altro ostensorio d'argento; onde li medesimi sono di moglie e figli ecc.» Quindi se un «ostensorio» c'era o esso non è più reperibile o caso mai sia tra gli oggetti più tardi di quelli di cui qui si tratta, manca ogni identificazione delle reliquie e quindi esso non è riconoscibile. A c. 97 r. è già riportata una parte del passo citato da G. Gattini nelle *Note* (v. nota preced.) e quindi torna la «statua, deaurata» della Santa. Il Nelli dice che il passo «si trova ne' manoscritti antichi», genericamente, e non cita il de Blasiis.. Ancora nel sec. XVII il «Capo di S. Agapito» è inventariato nel 1783. Lo stesso si ripete, circa un secolo più tardi, nell'Inventario redatto dal Can.co Andrea Sarra nel 1871, e in un altro del 1876, mentre in data 14 novembre 1912 l'inventario cita il reliquiario come «della testa di S. Eustachio». (Inventari in Archivio Capitolare, scaffale

I, palchetto 6, sezione A). In tempi più recenti N. Gattini, *ms. cit.* (v. nota 269) lo nomina senza commenti, a c. 24 v. Nel fascicoletto, già citato, della Mostra in Episcopio, 1972, il reliquiario è elencato assieme agli altri sotto il titolo: «*Tesoro della Basilica Cattedrale*».

281 largh. (alle spalle) cm. 29, alt. cm. 32. Formato da quattro pezzi: tutta la parte anteriore compreso l'inizio della capigliatura, una fascia di raccordo dal sommo del capo fino al collo, la calotta posteriore del capo, il retro delle spalle.

282 *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Napoli 1975, p. 83.

283 Id., *ibidem*, p. 140 nota 158.

284 Sarebbe ideale che questi approfondimenti venissero dagli stessi Catello, che logicamente, stante l'assunto amplissimo del loro lavoro, si son dovuti per il momento limitare a un rapido cenno.

285 Il braccio è citato da tutti i testi, antichi e recenti, che han parlato del capo di S. Agapito: v. pertanto alle note da 279 a 283.

286 A. Lipinsky, *Testimonianze di oreficerie ed altre arti minori tardo-romane, vetero-cristiane e bizantine in Basilicata, in Atti del Il Congresso di Archeologia Cristiana*, 25-31 maggio-1969 (Matera, Venosa, Melfi, Massafra, Taranto, Canosa, Foggia), Roma 1971, alle pp. 288-290 e 292 (scheda). Il Lipinsky dichiara di aggiungere il suo discorso sul braccio alla relazione già letta in Congresso, per essere venuto a conoscenza dell'oggetto dopo quella riunione e che pertanto la sua è una «preliminare presentazione» riservandosi per il futuro un più ampio studio, che a tuttora, dalle ricerche fatte, non ci sembra ancora comparso. Probabilmente proprio perché si tratta di un cenno preliminare, l'A. non dimostra di aver preso atto - cosa che è da ritenere egli farebbe senz'altro in una più ampia pubblicazione - delle antiche fonti e delle citazioni più recenti che concernono l'oggetto e che, se non l'avevano fatto entrare ufficialmente nella storia dell'arte come egli dichiara di fare col suo scritto, certamente l'avevano collocato nelle memorie ecclesiastiche e storiche della città e della Cattedrale. In più, il fatto che riproduzioni del braccio fossero nella fototeca de «La Scaletta» e quelle egli abbia pubblicato dandone referenza con serietà ed onestà di studioso, sta ad indicare il non sopito, ma, anzi, l'acuito interesse dei Materani illuminati per il loro patrimonio artistico.

287 Il braccio misura, con la mano: cm 47 senza mano cm. 29.

288 Gli esempi citati, almeno alcuni, sono talora assai spesso riprodotti e si cita pertanto dall'uno o dall'altro dei testi sottomano. Per Lecce, v. M.S. Calò, *Sulle relazioni artistiche fra la Puglia e l'Oriente latino*, 1975, fig. 10; per Brindisi, B. Sciarra, op. cit., figg. 16, 17; per le cornici delle lastre di Bari, P. Belli D'Elia. figg. 65,66, già riprodotte in precedenza («*Terra di Bari*», op. cit., foto 23 e 24 [dall'estratto]); p. Vercelli, v. C.L. Ragghianti. *L'arte bizantina e ronzanica*, 1968, fig. 578; p. Montc\•crgine, F. Bologna-R. Causa, op. cit., tav. 23; p. Matera. v., in questo stesso volume, la fig. 30.

289 op. *cit*., p. 140 nota 158.

290 art. cit, p. 289.

291 Il braccio di S. Biagio è citato nella S. *Visita* cit., a c. 47 v. «*Brachium S. Blasii cum casamento argenteo*», poi da G. F. de Blasiis, *Apologia* cit., c. 269 r.: «Si conserva anco in d.a nra Metropoli, un osso di S. Biagio, Vescovo e Martire, posto in un braccio d'argento, quale è àntichissimo in questa nra. chiesa, e di molta devotione, per il male della gola. Questo Sato è àco Padrone, e protettore della città ...», *Inventari* dell'Archivio Capitolare cit. (tutti e quattro); E. e C. Catello, op. *cit*., p. 140 nota 158.

292 Il braccio misura: con la mano cm. 48,50, senza, cm. 30.

293 [E. Verricelli] *Cronica de la città di Matera nel regno di Napoli composta p. il dottore Eustachio* V. elli nel 1595 (Ms. al Museo Naz. Ridola, fondo Gattini n. 287, inv. 3344), p. 14. Il passo è anche riportato dal Gattini, Note cit., p. 287.

294 *ibidem,* pp. 287 s.

295 *op. cit*., p. 140 nota 158.

296 Le misure del calice sono: larghezza base cm. 21; altezza (senza coppa) cm. 19.

297 *op. cit*., alle tavv.XL, XLIII, XXI.

298 G. Fortunato, *Le pergamene di Matera* ( 1082-1794). *Regesto, in Badie feudi e baroni della Valle di Villalba*, a cura di T. Pedio, Manduria 1968, pp. 154 e 177.

299 alle pp. 85-87.

300 A proposito di queste citazioni, qui il Gattini, che pure è una preziosa miniera di notizie, nominando gli antichi scrittori non cita, e purtroppo questo accade spesso, di quale loro scritto si tratti. Così per Donato Venusio che riporta un brano dell'Ughelli relativo alla lettera di re Ferdinando che chiede aiuti: non si tratta della *Cronaca di Matera* che si è potuta esaminare tutta al Museo Naz. Ridola e che si è già citata, ad es. a proposito del coro ligneo, e c'è quindi da supporre che la notizia fosse in «*Alcune memorie staccate*», conservate nella Biblioteca Gattini, «di cui fanno menzione lo stesso Gattini nel *Saggio di Biblioteca basilicatese*, Matera 1908, alla voce «Venusio» e S. De Pilato, *Saggio bibliografico sulla Basilicata*, Potenza 1914, ad vocem. Così pure, la lettera di re Ferdinando che cita l'Arcivescovo Enrico suo confessore, fautore di un parlamento a Foggia che il re indice appunto per fare le sue richieste per la guerra d'Otranto, sta nell'Ughelli, *Italia sacra*, al tomo IX, Venezia 164, ma a p. 251 e non

335 come dice il Gattini. E infine il lungo resoconto del de Blasiis dovrebbe essere probabilmente espunto dalla *Cronologia della città di Matera* del 1635, Bibl. Gattini, ma ora non si sa dove (non è al Museo Ridola).

301 D. N. Nelli, Descrizione cit., 1751, a c. 91 v. riferisce anch'egli i fatti ricordando l'illuminato gesto del Santoro. La croce appare poi in due degli inventari (Arch. Capitolare) già più volte citati (1783, 1871). Assai più di recente ne parlano N. Gattini, Ultimi cimeli cit., cc. 17 a 21; M. Morelli, Storia cit., cap. 25 nota 2; D. F. Conese, Annuario dell'Archidiocesi di Matera, Matera 1968, p. 34; M. Morelli, La Cattedrale ... 700 anni cit., p. 34 la croce appare riprodotta nel noto cataloghino-elenco della mostra in Episcopio del 1972; infine parlano della croce e delle sue vicende. E. e C. Catello, op. cit., p. 83. Il Lipinsky poi, Calici per Gioacchino da Fiore. L'«Argentera» e gli argentieri di Longobucco e le origini di una scuola orafa in Calabria citeriore, in Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV - Atti del Convegno di Studi Melfi 27 settembre - 2 ottobre 1970, Firenze 1975, a p. 200 afferma genericamente che in Lucania esistono numerose croci quattrocentesche che egli ritiene derivate da prototipi abruzzesi. Non cita però né questa né l'altra croce astile del Tesoro materano.

302 cioè con un quadrato alla intersezione dei bracci e quadrati o quadrilobi alle estremità delle testate. La croce misura, dal nodo in su, cm. 67x54, la circonferenza del nodo è di cm. 50. Armatura lignea.

303 Questo rifacimento era stato notato anche da N. Gattini, op. cit., nel contesto del cenno su questa croce, a pp. 17-21.

304 v. in Gattini, *Note* cit., p. 87. Di questa croce, naturalmente, parlano più o meno tutti gli autori che si sono occupati dell'altra, oltre tutto essendo le vicende dei due oggetti strettamente collegate. Il Nelli non ne parla esplicitamente, a meno di non voler ravvisare la croce in quella «menzana» che egli cita insieme ad una «grande» a c. 95 v., ma probabilmente qui si tratta di altri oggetti, perché sarebbe stato più verosimile che egli la citasse a seguito dell'altra sulla quale si sofferma lungamente prima (c. 91 v.). Come al solito, la croce è inventariata nel 1783 e 1871, ed è poi citata in tempi più recenti, oltre che dal Gattini. Note cit., p. 87, che praticamente riporta il passo del de Blasiis, ripreso di sana pianta dal figlio N. Gattini che lo chiama «Santoro di Paulicelli», in ms. cit., c. 16; essa viene compresa nella citazione «di alcune croci astili» da M. Morelli, La Cattedrale...700 anni cit., p. 34; è compresa probabilmente sotto la dizione «Crocifissi» nel cataloghino della mostra in Episcopio, più volte citato.

305 Essa misura cm 59x47. La circonferenza del nodo è cm. 36. Armatura lignea.

306 Come avvertono E. e C. Catello, op. cit., p. 83, non importa l'assenza del bollo della città in questa come nell'altra croce poichè nei centri minori si lavorava molto sulla fiducia.

307 cat. cit., 1964, pp. 84 s. e fig. 92.

308 A confortare sia il confronto tra le due croci, che si è imposto appena vista la croce di Matera, che lo scioglimento della scritta MATA nel nome della città, troviamo l'opinione di E. e C. Catello, op. cit., p. 83.

309 Della «pace», come del resto di tutte le opere qui esaminate, tratta la Dott. Centonze nella sua tesi su citata.

310 Alt. cm. 23; largh. massima cm. 13; piede cm. 15.

311 op. cit., tav. XLI.

312 Nel Tesoro esiste un'altra piccola pace, assai meno vistosa, con la Madonna (il cui volto è completamente sfondato) col Bambino entro una incorniciatura rinascimentale. Di modesta fattura, essa misura cm. 16x11.

313 Della ricchezza di paramenti di cui è stata sempre dotata, anche in precedenza, la Cattedrale, è testimonianza la notevole quantità di essi - però poi purtroppo dispersi, almeno per la massima parte e alcuni, c'è da supporre, consunti – inventariati nella già citata S. Visita di Mons. Giovan Michele Saraceno, del dicembre 1542-gennaio 1544, cc. 47 v., 49 r. e v. 51 r., 54 r. e v., 96 r.

314 Della traslazione, insieme alle spoglie del Santo, di una mitra che, come già detto nel testo, potrebbe essere, a seguire la tradizione corrente, quella che qui si pubblica – dà notizia F. P. Volpe a cc. 56 s. del suo Proseguimento della Storia di Matera. Storia contemporanea, ms. conservato nel Museo Nazionale Ridola di Matera, fondo Gattini. n. 300. s.d. [ma 1857 o poco dopo: l'ultimo avvenimento citato dal Volpe è del 17 gennaio di quell'anno]. Il Volpe aggiunge che _Mons. D. Francesco Paolo Grifi (morto nel 1832) ornò del proprio pastorale e mitra «la statua del Santo», precisando, per la mitra, non trattarsi di quella «che mirasi sospesa nell'urna» e che potrebbe essere stata appunto quella di cui ora si sta trattando nel testo. In Cattedrale non appare alcuna statua così ornata, né in sagrestia, dove ci sono mitrie ottocentesche delle quali una potrebbe forse anche essere quella donata dal prelato, ma in nessun modo riconoscibile, si conserva alcun pastorale oltre quello più antico, dono dell'Arcivescovo Giovan Battista Spinola. Forse a ricordo del dono di Mons. Grifi Vescovo ausiliario del Presule di Matera e Acerenza Mons. Camillo Cattaneo della Volta – come apprendiamo dalla iscrizione latina relativa al ritratto di quest'ultimo in Episcopio pubblicata, come quelle relative a tutti i Presuli, dal Gattini Note cit., p. 264 – nell'urna sotto il brutto altare moderno (1930) dedicato al Santo nella navata sinistra sono stati immessi, sorretti da due angiolini a volo, una piccola mitra e un piccolo pastorale argenteo, anch'essi del 1930, anno centenario della traslazione.

315 Molti dovrebbero essere gli scritti su S. Giovanni da Matera, vissuto a cavaliere tra l'XI e il XII

secolo. Se ne citano qui di seguito alcuni, consultati da chi scrive in modo, si potrebbe dire, «indiretto» cioè in relazione alla mitra, data la tradizione ad essa riferita, di cui già si è detto nel testo e nella nota precedente: G. F. de Blasiis, Apologia cit., 1646, c. 12; D. Appio. op. cit., Libro III. cc. 74 ss.: dice il Santo oriundo di Matera, della famiglia «de Scalzonibus» (Scalcione), parla della sua vita quasi eremitica in varie località. sino all'arrivo al Gargano e alla fondazione di Pulsano di cui fu Abate. L'Appio cita anche il braccio in S. Pietro Caveoso, con sue reliquie (c. 78); D.N. Nelli. Cronologia cit., paragrafo 32; id., Descrizione cit., cap. IV. cc. 21,22 r. e v., 23 r.: cita un «codice di lettere longobarde» trovato a Pulsano, che lo elogia come Santo, e una sua vita in latino scritta da Giovan Giacomo Giordani, abate di Montevergine (su questi scritti si veda più oltre in questa nota, all'articolo di La Civiltà Cattolica); F. P. Volpe. Vita di S. Giovanni da Matera, storia ed atti dell'invenzione e traslazione del suo corpo dalla chiesa di Pulsano in Matera, Potenza 1831; id., Cenno storico della Chiesa Metropolitana di Matera, Napoli 1847, pp. 14 e 18; id. Proseguimento cit., v. alla nota precedente; G. Gattini, La Cattedrale cit., 1913: alla nota 36 cita una vita del Santo, senza nome di autore, e la data 1643, datazione che invece La Civiltà Cattolica (v. più oltre) riferisce alla Cronaca del Giordani, che il Gattini dice invece edita nel 1649; M. Morelli, Vita di S. Giovanni da Matera, Abate fondatore della Congregazione benedettina di Pulsano. Libri III, Putignano 1930; tra le illustrazioni il Morelli riproduce, dicendolo di S. Giovanni, un braccio argenteo (v. Appio, in questa stessa nota) che è invece quello di S. Biagio conservato nel Tesoro della Cattedrale; An., A proposito di una vita di S. Giovanni di Matera, ne La Civiltà Cattolica, quaderno 1940, 18 aprile 1931. Articolo di grande importanza che, prende spunto dal libro del Morelli (1930), che si astiene però quasi dal recensire, attenuando le critiche e preferendo vedere il libro come opera di edificazione religiosa, dà notizie di scritti antichi che commenta. Cita una Legenda di monaco pulsanese edita, assieme ad altra su S. Guglielmo Giordani nel 1643 (v. D.N.Nelli, più sopra in questa stessa nota). Prosegue dicendo che il lavoro del Giordani, pieno di quegli errori si accorse e potè correggerli solo in parte sulla scorta di un testo corretto ma non finito – negli Acta Sanctorum (Acta SS. Junii, IV, Anversa 1777, p. 41 ss. III ediz., v. pp. 36-50; VII, pp. 99-114, con note critiche e commentari). L'anonimo autore dell'articolo ci dà poi la notizia più importante riferendo che alla Biblioteca Alessandrina di Roma, nella collezione di monumenti agiografici di Costantino Caetani, è un gruppo cospicuo di documenti relativi al Santo, tra cui uno del ben noto e benemerito D. Giovan Francesco de Blasiis, cioè una sua copia di un antico codice della Cattedrale di Matera, copia edita poi da A. Pecci, Vita S. Joannis Pulsanensis Abbatis, Putignano 1938. Certamente tutto questo materiale potrebbe essere di primario interesse per l'agiografo e lo storico delle vicende religiose locali. Per tutta questa interessantissima questione si rimanda all'articolo de La Civiltà Cattolica in oggetto; S Majarelli in Enciclopedia Cattolica, VI, 1951, ad vocem (coll. 569-570); M. Morelli, Un cenobiarca illustre di Matera. S. Giovanni Abate Pulsanese, in Archivio Storico per la Calabria e la Lucania, XXXI. 1962, pp. 215 s.; id., Matera la sua Archidiocesi cit., in La Basilica cit., a cura di D. Franco Conese, 1962, pp. 4-43; id., La Cattedrale ha 700 anni cit., 1970, p. 33; L. Predome. La Basilicata, Bari 1964, p. 279 (libro scolastico ma che giustamente non trascura le personalità locali); A. Lentini Giovanni da Matera, Santo, in Bibliotheca Sanctorum, VI, 1968, ad vocem (con bibl.). Infine l'altare del Santo è citato nelle più recenti guide: E. Contillo, Matera ... cit., 1975, p. 50; M. Padula, Guida ... cit., 1977, p. 34. Ringrazio molto vivamente P. Gualberto Giachi, S. J., mio Collega al Liceo «Tasso» di Roma, per avermi donato copia dell'interessantissimo articolo de La Civiltà Cattolica.

316 Suole chiamarsi «circolo» la striscia orizzontale che corre nella parte bassa delle due facce e che pertanto, quando la mitra è sul capo, lo cinge circolarmente, e «titolo» la fascia verticale perpendicolare al circolo e che si incontra ad angolo con esso. Ai lati si formano due spazi trapezoidali concorrenti al culmine. Sullo sviluppo della mitra e sulle sue diversità tipologiche esiste un cospicuo numero di pubblicazioni di carattere generale. Se ne citano qui alcune, a mo' d'esempio. Molto esaurienti e importanti sono: Abbé Migne, Encyclopédie théologique, tome VIII, Liturgie, Paris 1844, ad vocem, coll. 830-832; G. Moroni, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, vol. XLV, Venezia 1847, ad vocem, pp. 260-281; J. Braun, Die liturgiche Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung - Venvendung und Symbolik, Freiburg 1907; id., Handbuch der Paramentik, Freiburg im Breisgau, 1912, pp. 187-200; id., Liturgisches Handlexikon, Regensburg 1922, ad vocem, pp. 194-196; id., Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit, Freiburg i.B., 1924, pp. 164-176 (riedizione aggiornata del volume del 1912); P. Salrnon, Etude sur les insignes du Pontife dans le rit romain. Histoire et liturgie, Rome 1955 (si cita dalla traduz. tedesca Mitra und Stab, Mainz 1960; (a p. 85 nota 121 è citato S. Giovanni da Matera e l'Abbazia di Pulsano). Trattazioni più brevi, ma molto utili sono: P. Siffrin, L. Mortari, in Enciclopedia Cattolica, VIII, 1952, ad vocem, coll. 1154-1157; Dom J. Roux, in AA. VV., Dizionario pratico di liturgia romana diretto da R. Lesage (traduz. dal francese), Roma 1956, ad vocem, pp. 281-283; P. Hofmeister, Mitra und Stab der wirklichen Pralaten ohne bischoflichen Charakter, Amsterdam 1.962; buoni cenni, infine, in T. Klauser, Der Ursprung der bischoflichen Insignien und Ehrenrechte, Krafeld 1953, passim; A. Putaturo Murano, Lineamenti di Storia delle arti minori in Italia, in M. Rotili - A. Putaturo Murano Introduzione alla Storia della miniatura e delle arti minori in Italia, Napoli 1970, p. 280.

317 La mitra è citata, con riferimento a S. Giovanni da Matera, da M. Morelli, La Cattedrale... 700 anni, cit., Matera 1970, p. 34, erroneamente l'A. la dice usata dal Santo, vissuto più di due secoli prima!

318 Toesca, Storia dell'Arte italiana. Il Trecento, Torino, 1973 p. 803.

319 W. F. Volbach, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro, III Itinerario, Citta del Vaticano, 1938, p. 32 (sala III); id., I tessuti del Museo Sacro Vaticano. Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana vol. III, fase. I. Città del Vaticano 1942, p. 60, scheda T 181 (con riproduzione); id.,

Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro, Guida VI, Stoffe medioevali, Città del Vaticano 1943, p.17, fig. 19.

320 Per la mitra romana v. catalogo della mostra Tesori d'Arte sacra di Roma e del Lazio, 1975, n. 46 p. 23, scheda a cura di M. Andaloro, con riproduzione a tav. XVI, n. 46.

321 Un bel gruppo di essi appare elencato, sotto il titolo «Stipo di libri nel Coro», nell'Inventario generale del 1783 conservato nell'Archivio Capitolare della Cattedrale (scaffale I. palchetto 6, sez. A). Vi sono elencati: Tre libri della Messa. Due Salterij. Un libro per l'Evenite. Un libro Uffizio di tutti i Santi. Un libro delli Apostoli. Un libro per l'Avvento e Quadragesima. Un direttorio. Un Martillogio (sic.). Due messali, uno antico e l'altro di Mons. Zunica. Si è potuto rintracciare l'Inventario, come altri due dell'inoltrato Ottocento, grazie alla cortesia dell'Archivista D. Biagio Plasmati, che assai sentitamente si ringrazia, e al catalogo aggiornato al riordinamento eseguito fino al 1971 dalla estrema solerzia dell'Arciprete D. Pietro Tataranni. Sarebbe vivamente auspicabile, come si è già avuto occasione di dire, trovare le attrezzature necessarie per permettere la sistemazione del copioso ulteriore materiale in attesa, appunto, di riordino.

322 G. Gattini, *Note* cit., 1882, p. 194, li cita come «vetusti avanzi degli averi de' già Benedettini del Monistero di S. Eustachio» e ne loda la finezza degli ornati e delle miniature; lo stesso autore li riprende in considerazione, descrivendoli nell'articoletto I libri corali della Cattedrale di Matera, in Luce d'amore cit., 1906, pp. l5s.; lo stesso discorso, ma ampliato e corredato di note - come del resto egli stesso avverte alla nota (51) de La Cattedrale cit., 1913 è ripreso dal Gattini appunto in quella sua piccola monografia, alle pp. 19-25. Sia nell'articolo del 1906 che qui, l'A. non parla più dei codici come di proprietà del monastero di S. Eustachio, bensì dell'altro, anch'esso benedettino, di S. Maria della Vaglia, il che, come si vedrà oltre nel testo, potrebbe aiutare, a detta dello stesso Gattini, con il quale concorda uno studio recente (v. nota immediatamente seguente), a sciogliere alcune iniziali su uno dei frontespizi miniati. In tempi più recenti i manoscritti sono citati, per rimanere nell'ambito degli studiosi locali, da M. Morelli, Storia cit., 1963, p. 159 e da lui stesso in La Cattedrale... 700 anni cit., 1970, p. 34 in cui riporta l'opinione del Gattini circa la provenienza benedettina di essi. I libri corali, con un particolare riferimento appunto a questi due, appaiono citati in blocco anche in un'antica schedatura, non si sa da chi redatta, del 1908, conservata presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Basilicata. Una più moderna schedatura, analitica, è stata approntata nel 1972 dalla Dott. Cesira Rosaria Rossi per la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Basilicata. Per le miniature non riprodotte nel presente volume ci si riferirà alla numerazione delle foto della su citata Soprintendenza, allegate alle schede, la cui copia pertinente alla Cattedrale è conservata nell'Archivio Capitolare.

323 A. Daneu Lattanzi, *Corali della Cattedrale di Matera miniati da Reginaldo Piramo da Monopoli e bottega*, in Studi lucani. Atti del II Convegno Nazionale di Storiografia lucana, Montalbano Jonico-Matera 10-14 settembre 1972. Parte II. a cura di Pietro Borraro. Galatina 1976, pp. 315-320. Già la studiosa lamentava, in quell'occasione, lo stato assai precario di conservazione specie di alcune delle miniature, e che è davvero deplorevole. Si auspica vivamente il reperimento di mezzi per un pronto intervento di restauro su questi pezzi di così alta importanza.

324 v. il piccolo fascicolo con elenchi già citato. alle note 271, 280, 304 a proposito dello Enkolpion, del reliquiario di S. Agapito e delle croci astili. Vi si trovano riprodotte in bianco e nero le miniature con la Natività e l'Epifania, che del presente volume costituiscono le tavv. a colori XXIII a, b.

A proposito di queste e delle altre riproduzioni qui presenti (per la prima volta a colori), fig. 1 all'inizio del testo e tavv. da XXII a XXV, esse sono tutte relative ai due corali già presentati dalla Daneu, per ovvie ragioni, essendo essi i più belli e date le necessità editoriali di questo tipo di pubblicazione. Per la quale esigenza anzi non si sono potute riprodurre, a causa della cattiva conservazione, alcune miniature tra le più alte qualitativamente, come ad es. quella a piena pagina all'inizio del I volume del Corale n.2.

325 M. S. Calò, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari 1969, pp. 61 s., p. 136, pp. 155 s.

326 Molto giustamente M. D'Elia – nel cenno sull'artista che precede, a pp 123 s. del catalogo di quella importantissima ricognizione che è stata la già citata Mostra dell'Arte in Puglia dal tardo antico al Rococò, tenuta a Bari nel 1964, la scheda (n. 125) relativa alla miniatura della Confraternita del SS. Sacramento di Monopoli, opera firmata e certa come datazione (1524) - mette in rilievo, dopo aver parlato dei multiformi elementi formativi del linguaggio pittorico pugliese, la posizione primaria di Reginaldo «nel quadro della diffusione e dell'affermazione di siffatta cultura». (La miniatura è riprodotta nel Catalogo della suddetta Mostra alla fig. 128).

327 Molto, per questa riscoperta, si deve a H. J. Hermann il quale nel suo lungo saggio, Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III Acquaviva, in Jahrbuclz der Kunsthistorischen Sa1n1nlungen der Allerhochsten Kaiserhauses, XIX, Wien 1898, studia, anche per quanto attiene il testo greco, le opere miniate da Reginaldo per l'Acquaviva Duca di Atri, feudatario di Bitonto e Conversano nonchè Governatore di Terra d'Otranto, letterato e mecenate illuminato. Opere pervenute e conservate nella Biblioteca Nazionale di Vienna: ARISTOTILE, Etica a Nicomaco (Cod. Phil. graec. 4), segnata con la scritta REGINALDUS PIRAMUS MONOPLITANUS LIBRUM HUNC PICTURIS DECORAVIT MIRIFICE (Hermann, p. 187) e SENECA, Epistolae ad Lucilium, segnata Cod. Phil. lat. 7; la decorazione dell'Aristotele precede il 1504, poiché come fa notare lo Hermann - nel codice appare lo

stemma di Isabella Acquaviva Piccolomini moglie di Andrea Matteo, morta appunto nel 1504. Queste opere offrono raffronti assai utili per i Corali materani. Lo Herrnann riprenderà il discorso più tardi. Die Handschriften und Inkunabeln der Italzenischer Renaissance, in Beschreibung der Illum Handschriften in Osterreich, Band VI, teil VI, Leipzig 1933. Su Reginaldo v. anche: P. D'Ancona, La miniature italienne du X au XVI siècle, Paris-Bruxelles 1925. pp. 915., tav. XCI; E. Aeschlimann, Dictionnaire des miniaturistes du Moyen-Age et de la Renaissance dans les différentes contrées de l'Europe, Milano 1940, ad vocem; P. D'Ancona-E. Aeschlimann. nuova edizione, 1949, del Dictionnaire su citato: la voce «Reginaldo» è invariata; Catalogo della Mostra Storica Nazionale della Miniatura, Palazzo di Venezia, Roma 1953 (a cura di G. Muzzioli), dal n. 702 al 704 e n. 706: vi appaiono opere della cerchia di Reginaldo conservate a Napoli., provenienti, come i codici di Vienna dalla biblioteca dell'Acquaviva; M. Salmi, La miniatura italiana, Milano 1955, p.45; id., La miniatura italiana (nuova ediz. Ampliata), Milano 1956, p. 69; M D'Elia Appunti per la storia della pittura in Puglia (per Costantino da Monopoli), in Commentari, XIV, 1963, nn. 2·3, pp. pp. 151-159, con vari riferimenti a Reginaldo; voce Miniatura, paragrafo h, Italia Centrale e Meridionale, in Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. IX, Venezia-Roma 1963, col. 388; M. Salmi, Introduzione al catalogo della Mostra dell'Arte in Puglia cit., p. XVII; M. Rotili. Disegno storico della miniatura italtana, parte II (pp. 49-155) in M. Rotili-M. Putaturo Murano, Introduzione cit., 1972 pp. 140s.; id., L'arte del Cinquecento cit., 1972, p. 160.

328 Misure del volume: cm. 75x55x8,50. Legatura con tavolette di legno e stecche di ferro; dorso di cuoio consunto. Le prime carte in pessimo stato.

329 Sopr. nn. 4207-4209 (si cita d'ora in poi con l'abbreviazione Sopr. La dizione: "Foto Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Basilicata", consultate in Archivio Capitolare).

330 Sopr. n. 4139.

331 Edizioni a cura di T. de Wyzewa, Paris 1911, pp. 524-530, e di C. Lisi, Firenze 1952, pp. 725-733.

332 Su questo particolare e, più in generale, sui caratteri della produzione in questa zona v. H. J. Hermann, Zur Geschizchte der Miniatunnaleret am Hofe der Este in Ferrara, in Jalzrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhoclzsten Kaiserlzauses, XXI, Wien 1900, pp. 117-271; R. Longhi, Officina ferrarese, Roma 1934, passim; M. Salmi, La miniatura emiliana, in «Tesori delle Biblioteche d'Italia: Emilia e Romagna» a cura di D. Fava. Milano 1932, pp. 267-374; L. Michelini Tocci, Miniature del Rinascimento, Catalogo della mostra alla Biblioteca Apostolica Vaticana nel quinto centenario, Città del Vaticano 1950, ad es. ai nn. 4, 14, 25, 58, 69, 73, 95, 112, 156; L. Muzzioli, cat. cit., 1953, per la parte dedicata alla miniatura emiliana pp. 346-378; M. Salmi, Aspetti della cultura figurativa di Padova e di Ferrara nella miniatura del primo Rinascimento, in Arte Veneta. VIII. 1954, pp. 131-141.

333 Sopr. n. 4142.

334 Sopr. n. 4208.

335 La Daneu cita, in questa G, un'altra testa di mostro che assolutamente non è dato di scorgervi. La studiosa poi dice La miniatura «molto rovinata», laddove in realtà i danni più vistosi si limitano all'angolo sinistro in alto del riquadro che contiene l'iniziale e a qualche piccola lacuna sulle figure che non impedisce però affatto la visione dell'insieme.

336 v. nota 327.

337 v. il Salterio n. 11 e l'Antifonario n 5 della Biblioteca provinciale de L'Aquila, rispettivamente alle tavv. XVIII e XIX del Catalogo della Mostra della Miniatura in Abruzzo, L'Aquila 1959, a cura d1 G. Matthiae e G. Tempesti.

338 cm. 76x56x7,05. Stessa rilegatura del Corale l. cc. -175 (dopo le quali sono aggiunti alcuni fogli per completare il senso del testo che non riprende invece bene alla c. 176, inizio della II parte di questo Corale).

339 v. la puntualissima particolareggiata descrizione del foglio in A. Caneu Lattanzi, art. cit., p. 316. Sopr. nn. 4215, 4216, 4219.

340 v. P. D'Ancona, I Mesi di Schifanoia in Ferrara, Milano, 1954, tavv. 3 e 13.

341 Motivi consimili appaiono attorno e nello sfondo della miniatura con Ercole e Mercurio dell'Aristotele viennese (ripr. In Hermann, art. cit., 1898) p. 180 e ritorneranno, arricchiti da panoplie nella inquadratura della Risurrezione di Monopoli (v. qui più indietro alla nota 326).

342 La Cattedrale cit., p. 24.

343 Hermann, art. cit., 1898, p. 183.

344 Anche di questa parte v. l'accuratissima descrizione della Daneu Lattanzi, art. cit., p. 317.

345 M. D'Elia, Appunti... cit., 1963, p. 154.

346 M. S. Calò, La pittura... cit., 1969, p. 152.

347 in Cat. Mostra Puglia cit., 1964, pp. 72 s.

[348] Riprodotta in Cat. cit., a tav. 76.

[349] I libri corali cit., pp. l5s.; La Cattedrale cit., pp. 23 s.

[350] Come apprendiamo dalla Legenda Aurea e come dice il Gattini, Cattedrale cit., nota 50, ripreso dalla Daneu, art. cit., nota 2 (nella quale riporta lo scioglimento delle lettere operato dal gattini), S. Eustachio anteriormente si chiamava Placido. A proposito del romitorio potremmo ipotizzare riferibile ad esso, e non alla città, come penserebbe la Daneu, lo stemma, abraso, al centro del cornicione del foglio. Ciò in quanto lo stemma di matera, come del resto la stessa Daneu riscontra, appare già due volte, a sommo dei due pilastri.

[351] Anche la Daneu Lattanzi, art. cit., p. 317, definisce la miniatura «di mano scadente».

[352] cm. 76,5x58x7. Stessa rilegatura del corale 1 e del 2, parte I. Legno con stecche di ferro e cuoio sul dorso.

[353] La Daneu lo descrive con cura estrema (pp. 317 s.) e parla ben a ragione di «eleganza raffinata» e «tecnica eletta».

[354] Il motivo del monogramma di Cristo a sommo del foglio, dove più comunemente entro i clipei si trovano stemmi di città o famiglie, appare però talvolta specie nella miniatura dell'Italia Settentrionale (v. ad es. in Michelini Tocci, cat. cit., tav. X, n. 69).

[355] La Daneu le riaccosta a ragione a quelle, identiche, della c. 27 dell'Aristotele.

[356] Sopr. n. 4140.

[357] Sopr. n. 4214.

[358] Sopr. n. 4206.

[359] Ms. fr. 4274, f. 24. v. la riproduzione in Salmi, La miniatura cit., 1955, fig. 9, c; 1956, fig. 48.

[360] H. J. Hermann. Zur Geschichte cit., 1900, p. 197, fig. 60.

[361] Sopr. n. 4218.

[362] M. D'Elia, cat. cit., p. 124.

[363] M. S. Calò, La pittura, cit., pp. 61 s., 155 s., 199; M. D'Elia, cat. cit., pp. 123 s.; A. Daneu Lattanzi, art. cit., pp. 318 s.

[364] Nella Cattedrale, come si è detto all'inizio nel testo di questo capitolo, esistono, oltre ai due corali di R. Piramo, numerosi altri libri miniati, tutti membranacei, salvo qualche inserto cartaceo di volta in volta indicato. Mancando per molti una indicazione precisa, si indicano qui i codici secondo la dimensione, il numero delle carte, la presenza di miniature o meno. Ove si trovino indicazioni all'inizio del volume, queste si riportano. Diamo una numerazione convenzionale da 3 (esclusi l'1 e il 2, relativi ai corali di R. Piramo) a 14.

3) Corale, cm. 68x52x3,8. cc. 77. Legatura legno, stecche di ferro, cuoio. Primo quarto XVI sec., probabilmente. A c. 3 r.; K (yrie): v. nel testo dove se n'è fatta menzione con l'attribuzione a Reginaldo o a personalità notevole della sua cerchia Sopr. 4218.

4) Corale, Infesto Visitationis laudes, cm. 56x41x8,5. cc. 176, più un inserto di 11 fogli di carta più piccoli, e altri 22 fogli ancora più piccoli. Legatura legno, ferro, cuoio. Sec. XVI. Una sola miniatura all'inizio, della quale si vede ora circa un quarto perché coperta da carte di rappezzo. Sul fondo d'oro, vivaci colori (azzurro, lilla. rialzi bianchi, rosso). In tono più dimesso, sembrerebbe riallacciarsi alquanto al «K» del precedente n. 3. Sopr. 6050.

5) Manoscritto non più rilegato (sul dorso, brandelli della rilegatura disfatta). cm. 55,2x36,5x4,5. cc. 151. Ha piccole iniziali floreali in pressoché tutte le carte talora due o più (sino a cinque) per carta, sia al capoverso che entro il rigo. Preparate ad acquarello e non finite. A c. 1, rovinatissima, una grande D (ominus) appena visibile. Tutto intorno alla pagina la bordura è semitagliata. Una S grande e costituita da due delfini attorcigliati con teste da ambo le estremità. Spesso le stesse iniziali sono strutturate in modo uguale tra di loro, talvolta però no.

6) Ms. rilegato in pelle, di poche carte. Sec. XVI. Cm 37,6x27,5. Contiene: a) Missa in honore septem principum Angelorum. Quam composuit Reverendus Dns Thomas De Bellorusso protonotarius Apostolicus panhormitanus. Occupa 6 cc. Il frontespizio ha una bordura a tempera sui quattro lati: agli angoli, medaglioni con i quattro Evangelisti. In tutti i fogli, iniziali floreali o con testine inserite. b) Pro benedictione segetum et seminum in festo S. Marci Evangelisti. cc. 2. Scrittura modesta, nessuna miniatura. c) Due cc. di orazioni, ma non degne di nota. d) 9 cc. Al primo foglio, r., vari «Ite Missa est» e a c. 1 v. (inizio della Consacrazione) un riquadro al centro della pagina con Cristo crocifisso, da cui emanano molti raggi dorati, innanzi a un paesaggio. Molto rozza. e) Due fogli di preghiere varie.

7) Antifonario. Rilegatura di tavolette di legno, stecche di ferro, cuoio. cm. 51x37x5. Sec. XVI inoltrato. Inizio: Ad honorem Omnipotentis Dei et Beatae Mariae Virginis, cc. 1-122. A c. 1 r. una E con al disopra due grifi affrontati col capo rivolto all'indietro e racemi che partono dal collo; molto snelli, azzurrini e lilla con rialzi bianchi. Sopr. nn. 6051, 4217, 4211. A c. 60 v. una R (ex) con racemi spinosi all'interno, e un ramo stilizzato pendulo fuori dal riquadro che contiene l'iniziale. Queste due iniziali sono

relativamente simili, ma piuttosto spente e in cattivo stato di conservazione, a quella in gran parte coperta del corale n. 4.

8) II parte del precedente, da c. 123 a 303. Senza intitolazione, essendo un seguito. cm. 50,5x37,5x5.

9) Litaniae et preces iussu s.d.n. Gregorij p. XIII. da c. 4: Libro delle Rogazioni. cm. 38x26x2. Tardo sec. XVI.

10) Ad Laudes Omnipotentis Dei - Incipiunt. Rilegato legno e cuoio, cc. 35. cm. 28x42,5xl,3. Non miniato. Sull’ultima c., al v., la scritta: D. Io Bapta de Nella / scribebat Mathere / 1597 / Laus Deo.

11) Libro II degli Offici dei Santi, che principia dalla festività di S. Andrea. Incipit Liber... cc. 179. cm 55x39x6. Non miniato. La solita scrittura gotica su tetragrammi.

12) Non intitolato né illustrato. Per varie feste. cm. 54,5x38x9, cc. 165. Sec. XVI tardo? Segue un foglio in carta: In festa S. Januarii

13) Antifonario. Legatura tavolette di legno, ferro e pelle. cm. 55x39x9. cc. l 91. Senza. miniature. A c. 179 inizia una parte relativa alla SS. Trinità, di mano diversa.

14) Officium de septem doloribus Beatae Mariae Virginis. cm. 42x29,5x1. Nel frontespizio: l’Addolorata, disegno a penna. Sotto: A.S. 1694.

Parte in carta e parte membranaceo, con iniziali, delle quali una sola miniata: una N a c. 9 r. dei 10 fogli in pergamena; preceduti da 9 fogli in carta.

A c. 1 v.(membranaceo): Officium... Virginis recitandum dominica tertia Septembris ad Vesperas. Anphona. Quo abijt, cu reliquis de Laudibus. Ad Magnificat Antiphona nel 1755 Jacobus Antonius Renza composuit D. Dominicus Petrelli scripsit.

Poi carte in pergamena da 1 a 7. Seguono altri 2 fogli di cui a 1 r. si ha una N miniata. Il terzo foglio, di carta. è di integrazione. Segue: Officium S. Elisabeth Reginae Portugallae Ad Vesperas Antiphona, (recente). Occupa cc.19; a c. 17 una piccola iniziale. Segue: In festa S. Pantaleonis Martyris in primis Vesperis, di cc.4. Da c. 4 v.; Dom.ca 3 Julij SS. Redemptoris in utriusque Vesper, si va fino a c. 9 v. Segue un foglio aggiunto di nessun valore.

Ringrazio ancora una volta, e sentitamente, l’amico Dott. Enzo Spera, il quale con estrema pazienza mi ha dato il suo aiuto nel lungo lavoro di misurazione, conteggio delle cc., reperimento di quelle miniate, ed è stato soprattutto prodigo di consigli durante l’esame delle miniature stesse.

***Tavola I - Matera. Palazzo arcivescovile. Veduta della città (affresco).***

***Tavola II - Matera. Veduta della città.***

***Tavola III - Matera. La Cattedrale.***

***Tavola IVa - Cattedrale. Fronte sud del transetto. Particolari del rosone.***

***Tavola IVb - Cattedrale. Fronte sud del transetto. Particolari del rosone.***

***Tavola Va - Cattedrale. Interno: capitello figurato.***

***Tavola Vb - Cattedrale. Interno: capitello figurato.***

***Tavola VI - S. Maria della Bruna (affresco).***

***Tavola VIIa - Giovanni Tantino, coro ligneo, particolare: S. Lorenzo.***

***Tavola VIIb - Giovanni Tantino, coro ligneo, particolare: Putto e animali.***

***Tavola VIII - Altobello Persio e Sannazzaro da Alesano. Presepe, particolare: la Madonna e due angeli.***

***Tavola IX - Presepe, particolare: S. Giuseppe e due angeli.***

***Tavola X - Presepe, particolare.***

***Tavola XI - Altobello Persio. Dossale d'altare: Madonna e Santi (1539).***

***Tavola XIIa - Altobello Persio. Dossale, particolare: S. Simone.***

***Tavola XIIb - Altobello Persio. Dossale, particolare: S. Giuda.***

***Tavola XIIc - Altobello Persio. Dossale, particolare: S. Giacomo.***

***Tavola XIId - Altobello Persio. Dossale, particolare: S. Caterina.***

***Tavola XIII - Altobello Persio, o bottega: S. Michele.***

***Tavola XIV - Seguace di Altobello Persio, Madonna col Bambino tra S. Giovanni da Matera (?) e altro Santo benedettino.***

***Tavola XV - Giulio Persio. Cappella dell'Annunziata, veduta d'insieme.***

***Tavola XVIa - Cappella dell'Annunziata, particolare: Pietà.***

***Tavola XVIb - Cappella dell'Annunziata, particolare: Annunciazione fra S. Rocco e S. Caterina.***

***Tavola XVIIa - Tesoro della Cattedrale. Enkolpion: recto.***

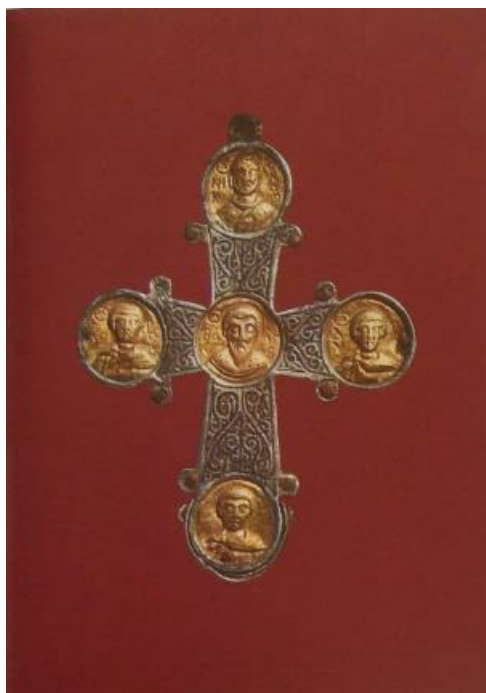



***Tavola XVIIb - Tesoro della Cattedrale. Enkolpion: verso.***

***Tavola XVIII - Tesoro della Cattedrale. Reliquiario del capo di S. Agapito.***

***Tavola XIX - Tesoro della Cattedrale. Calice.***

***Tavola XXa - Tesoro della Cattedrale. Croce astile: recto.***

***Tavola XXb - Tesoro della Cattedrale. Croce astile: verso.***

***Tavola XXIa - Sagrestia. Mitra: recto.***

***Tavola XXIb - Sagrestia. Mitra: verso.***

***Tavola XXII - Reginaldo Piramo e bottega. Corale n. 1, c. 61 v: iniziale G con Tutti i Santi.***

***Tavola XXIIIa - Reginaldo Piramo e bottega. Corale n. 2, vol. I: c. 29 v: iniziale P con la Natività.***

***Tavola XXIIIb - Reginaldo Piramo e bottega. Corale n. 2, vol. I: c. 41 v: iniziale E con l'Epifania.***

*Tavola XXIV - Reginaldo Piramo. Corale n. 2 vol. II, c. 222 r.*

***Tavola XXV - Reginaldo Piramo e bottega. Corale n. 2, vol. II, c. 268 r: iniziale B con la SS. Trinità.***

## Guarda chi c'è in Purgatorio

*di Roberto Scognamillo*
*Medioevo 3 (1), 1997, p. 7*

In un affresco del Trecento nella Cattedrale di Matera, forse la prima testimonianza iconografica di una potente creazione della religiosità medievale.

L'affresco della Cattedrale di Matera

Nella seconda cantica della Divina Commedia, Dante risale le pendici del Purgatorio, situato agli antipodi di Gerusalemme, percorrendone i fianchi scavati da sette ampi scalini corrispondenti ai sette vizi capitali, e sulla cui cima verdeggia il giardino dell'Eden. Questa descrizione riunisce molte delle caratteristiche attribuite a un luogo che, ancor prima di condizionare fortemente la religiosità dell'uomo medievale, ha attraversato un lunghissimo periodo di gestazione.

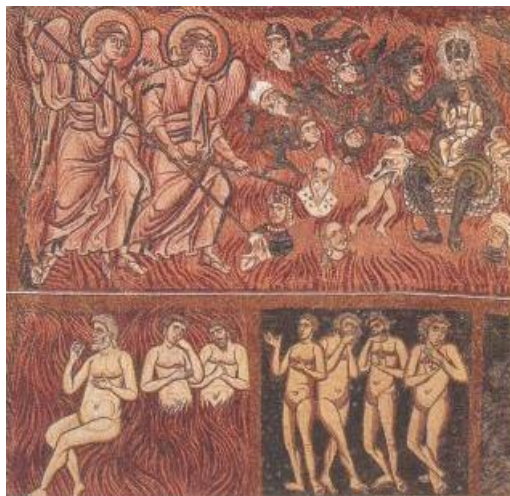
Inizialmente, la parola "Purgatorio" esisteva solo come aggettivo e designava il fuoco purificatore nel quale le anime dei defunti giusti ma non perfetti dovevano liberarsi dei peccati minori, prima della resurrezione finale.

Solo verso la fine del XII secolo, i teologi cominciarono a formulare l'idea di un Purgatorio come luogo ben definito, destinato a raccogliere i peccatori in attesa del Giudizio. Ma solo nel XII secolo la Chiesa di Roma proclamerà l'esistenza del Purgatorio come luogo specifico dell'aldilà. Ed è a questo periodo che risalgono le prime rappresentazioni artistiche. Tuttavia, come ha osservato Jacques Le Goff – autore di un saggio che può considerarsi la più completa ricostruzione storica del Purgatorio (edito in Italia da Einaudi, Torino 1982) – l'immagine di questo luogo non trovò facilmente spazio nelle raffigurazioni del Giudizio Universale.

Il solo esempio finora noto era il Giudizio trecentesco della cattedrale di Salamanca, in Spagna, dove la montagna del Purgatorio, crivellata di loculi abitati, è posta a mezza strada fra Paradiso e Inferno. Esiste tuttavia una raffigurazione italiana, rimasta fino a oggi inosservata: Il frammento di un Giudizio Universale affrescato nella Cattedrale di Matera, databile poco dopo il 1310.

Posta tra una rappresentazione dell'Inferno e una scena di resurrezione dei morti, si osserva una fila di sei piccole celle scavate nella roccia, abitate ciascuna da sei figure avvolte dalle fiamme. Al di sopra di queste celle, una didascalia specifica: "Hoc e(st) purgatoriu(m)", "Questo è il Purgatorio". Dell'affresco, scoperto e

riportato alla luce durante i restauri della chiesa, agli inizi degli anni Ottanta, nessuno, da allora, si è soffermato a rilevare l'assoluta novità iconografica. Tale novità nasce dalle modifiche che la scuola di pittura pugliese aveva apportato alle immagini di tradizione bizantina, come il mosaico della cattedrale di S. Maria Assunta a Torcello (secc. XI-XII).

L'immagine delle sei piccole fornaci risulta perfettamente canonica: è davvero quella di un "Inferno superiore" ed è vicina alla scena della resurrezione dei morti, cioè alla fase che precede il Giudizio. Si tratta di un'invenzione abbastanza recente, un prodotto della religiosità del tempo, rinnovata dagli ordini mendicanti. Questi del resto sono rappresentati nello stesso affresco, dove si vedono un domenicano e un francescano lussuriosi trascinati verso l'Inferno, e dove la vocazione dei minoriti alla predicazione è testimoniata dalla pena inflitta anche ad altri due frati, cui un diavolo strappa la lingua, mentre bruciano vicino a Satana.

Il mosaico col Giudizio Universale in S. Maria Assunta a Torcello (VE)

Energheia

**Energheia** — — Ενέργεια, termine greco con cui Aristotele indicava la manifestazione dell'essere, l'atto — è nata nel 1989 svolgendo l'attività di produzione culturale nell'ambito della ricerca e della realizzazione di iniziative legate a nuovi strumenti di espressione giovanile.

Accanto all'omonimo Premio letterario, diffuso su tutto il territorio nazionale, con le sue diverse sezioni — arrivato alla sua XXII edizione — l'associazione ha allargato i suoi confini nazionali, promuovendo il **Premio Energheia Europa** nei Paesi europei e il **Premio Africa Teller** rivolto ai Paesi africani, con l'intento di confrontarsi con le "altre culture", in un percorso inverso al generale flusso di informazioni.

L'associazione annovera tra le sue produzioni culturali la pubblicazione delle antologie **I racconti di Energheia** e **Africa Teller**, ovvero la silloge dei racconti finalisti delle varie edizioni del Premio in Italia e in Africa.

Il sodalizio materano, inoltre, pone fondamentale risalto alla produzione di **cortometraggi** — tratti dai racconti designati dalle Giurie del Premio nel corso degli anni — dove la parola scritta si trasforma in suoni e immagini.

**Onde Lunghe**, guida all'ascolto della musica raccontata, le **Escursioni di Energheia**, tra natura e cultura e **Libryd-Scri(le)tture Ibride**, sono le ultime attività intraprese.

Il simbolo dell'Associazione raffigura la fibula a occhiali, antico monile fabbricato in diversi metalli in uso nelle civiltà pre-elleniche della Lucania e risalente all'età del ferro IX-VII secolo a. C.


Libryd-Scri(le)tture Ibride

Associazione Culturale Energheia – Matera

Via Lucana, 79 – Fax: 0835.264232

sito internet: www.energheia.org

e-mail: energheia@energheia.org

facebook.com: premio energheia

twitter: PremioEnergheia